





Schillers

Braut von Messina.

Erläuterungen

zu den

Deutschen Klassikern.

Dritte Abtheilung:

Erläuterungen zu Schillers Werken.

23.

Leipzig,
Ed. Wartigs Verlag (Ernst Hoppe).
1889.

Schillers
Braut von Messina.

Erläutert

von

Heinrich Düntzer.

Dritte neu durchgesehene Auflage.

Leipzig,
Ed. Wartigs Verlag (Ernst Hoppe).
1889.

Denn noch niemand entfloh dem verhängten Geschick
Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden,
Der muß es selber erbauend vollenden.

I. Entstehung.

Der Stoff der feindlichen Brüder war dem Dichter noch vor dem Wallenstein aufgegangen. Als er sich im Mai 1788 nach dem Dorfe Volkstädt bei Rudolstadt begab, hatte er neben dem ältern Schauspiele der versöhnte Menschenfeind noch ein anderes Stück im Sinne. Von Volkstädt nach Rudolstadt übergesiedelt, vertraute er Körner am 20. August: dieses Sujet, welches er schon seit einem halben Jahr im Kopfe habe, sei weit einfacher als das des Menschenfeindes, und könne durch eine feine Behandlung äußerst viel gewinnen; da es einer griechischen Manier fähig sei, werde er es auch in keiner andern ausführen, doch wolle er es noch einige Monate bei sich kochen lassen.*) Anfangs 1789 äußert er, schon fast den ganzen Winter

*) Allgemein versteht man unter diesem Stoffe die Malteser, aber daß Schiller diese schon damals sich vorgesetzt gehabt, folgt weder aus der Erwähnung der heldenmüthigen Vertheidigung St. Elmos im Karlos (III, 7), die er wohl nicht aus Vertots Histoire des chevaliers de Malte kennen gelernt hatte, noch aus dem dritten über dieses Drama in Volkstädt geschriebenen Briefe; denn die Aeußerung, er habe sich das Gemälde einer leidenschaftlichen Freundschaft als rührenden Gegenstand einer Tragödie für die Zukunft zurückgelegt, kann nicht als Beweis gelten, daß er dies, und zwar in den Maltesern, sich schon wirklich vorgesetzt hatte. Die erste sichere Erwähnung der Malteser (als Johanniter) finden wir am 8. Oktober 1793, und es ist äußerst wahrscheinlich, daß erst das

quäle es ihn, daß die Beschäftigung mit der Geschichte ihn hindere, sich an das Schauspiel zu machen, welches er in Rudolstadt, wo er bis zum 12. November geblieben war, „ausgeheckt“ habe. Die griechische Dichtung zog ihn jetzt mächtig an; neben Homer beschäftigten ihn die Dramatiker, zunächst Euripides, und er las schon damals die Phönissen in Brumoys dreibändigem Werke Le Théâtre des Grecs, das er mit von Weimar gebracht, wenn er diese auch erst nach der Iphigenie in Aulis desselben Dichters übersetzte. In der einfachern Weise des griechischen Theaters sich an einem den Phönissen ähnlichen Stoffe, dem Untergange eines sich feindlichen Brüderpaares, zu versuchen, scheint ihm damals im Sinne gelegen zu haben. Daß er mit dem neuen in Rudolstadt entworfenen Stücke, dessen Plan „simpel“ sei, debütiren werde, äußert er bald darauf gegen Körner, doch zweifelt er, ob er es in den beiden nächsten Jahren ausführen könne, da er sich auf kein Drama einlassen wolle, bis er der griechischen Tragödie durchaus mächtig sei und er seine dunkeln Ahnungen von Regel und Kunst in klare Begriffe verwandelt habe. Vorab mußte er sich fast ganz auf die Beschäftigung mit der Geschichte beschränken. Anfangs Januar 1791 ging ihm der Gedanke auf, den Wallenstein, dessen merkwürdiges Leben er in der Geschichte des dreißigjährigen Krieges zu schildern hatte, zum Helden seines nächsten Dramas zu machen. Doch geschichtliche und ästhetische Arbeiten ließen diesen in den Hinter=

genaue Durchlesen Vertots zum Zwecke der dazu versprochenen Vorrede und die lebhafte Vergegenwärtigung dieses wunderbaren Ritterordens, der „die schwersten und heiligsten Pflichten der Menschheit unter dem Panier des Kreuzes geübt“, ihn zur dramatischen Verherrlichung desselben trieb. Unser Stoff, den der Dichter nach dem Wallenstein zunächst ergriff, wird ihn bereits in Rudolstadt lebhaft beschäftigt haben.

grund treten. Die anfangs 1794 begonnene Ausarbeitung des Planes gerieth bald ins Stocken. Neben Wallenstein hatte ein anderer dramatischer Plan ihn angezogen, der, wie die feindlichen Brüder, zu einer einfachen dramatischen Bearbeitung mit Chören sich eignete, die Zerstörung des von den Maltesern heldenmüthig vertheidigten Forts St. Elmo, deren er schon in Don Karlos gedacht hatte. Auf den Stoff hatte ihn jetzt Vertots oben angeführtes Geschichtswerk gebracht, aus dem er „die Belagerung der Johanniter" schon im Jahre 1790 für die Thalia hatte übersetzen lassen. 1792 schrieb er zu Niethammers von ihm veranlaßter Uebersetzung von Vertots Geschichte die Vorrede. Goethe drängte im Herbste 1794 zur Vollendung der Malteser. Schiller selbst hatte großes Zutrauen darauf, weil die Handlung und die lauter männlichen Charaktere einfach heroisch seien, das Ganze eine erhabene Idee habe und auch die Chöre an seine damalige lyrische Stimmung anknüpften. Aber trotz mehrfacher Versuche konnte er das Stück nicht zu Ende führen; später mußte es dem Wallenstein weichen.

Wenn Schiller Ende September und Anfang Oktober 1797, während Goethe auf der Schweizerreise sich befand, viel damit beschäftigt war, einen Tragödienstoff aufzufinden, der dem Dichter dieselben Vortheile verschaffe, wie König Oedipus dem Sophokles, so hat dies mit unserer Braut von Messina nichts zu thun, obgleich Gevers*) von der Annahme ausgeht, den damals gesuchten Stoff habe Schiller später in dieser gefunden. Das, was ihn bei Oedipus so anzog, war, daß er nur eine tragische Analysis bilde, da alles schon vorhanden sei, bloß her=

*) Ueber Schillers Braut von Messina und den König Oedipus von Sophokles Programm von Verden 1874).

ausgewickelt zu werden brauche. Bei unserm Stücke lag so wenig der Oedipus des Sophokles zu Grunde, daß Schiller dabei von den Phönissen des Euripides ausging.

Im März 1798 las er, daß Walpoles vor dreißig Jahren geschriebenes Trauerspiel The mysterious Mother von englischen Kritikern als eine vollkommene Tragödie im Geschmack und Sinn des sophokleischen Oedipus gerühmt werde. Da ihm ein Auszug des Stückes zeigte, daß es mit dem Oedipus dem Inhalte nach in einer gewissen Verwandtschaft stehe, suchte er dasselbe zu bekommen. Sollte, wie er vermuthete, das ganze Urtheil sich nur auf die Aehnlichkeit des Inhaltes beziehen, so wollte er, wie er an Goethe schrieb, solche Leichtsinnigkeit den Engländern nicht so hingehen lassen, sondern bei dieser Gelegenheit ein Wort über das Gesetz und die Forderungen der Tragödie sagen. Oskar Brosin*) ist näher auf Walpoles Stück eingegangen. Freilich habe der Stoff, bemerkt er, eine gewisse Verwandtschaft mit dem Oedipus, aber nur rein äußerlich, da der auf dem Geschlechte ruhende Fluch und die sichtbare Hand eines finstern Verhängnisses fehlten, alles natürlich zugehe; doch stimme das Stück mit dem Oedipus in der von Schiller bemerkten analytischen Komposition überein, die sich indessen auf die Darstellung der tragischen Katastrophe beschränke. Aber schreitet auch die Handlung bei Walpole ganz geraden Schrittes fort, das war es nicht, was Schiller als das Charakteristische am sophokleischen Stück bezeichnete, und er hat nicht, wie Brosin behauptet, die dort (vorher doch im Oedipus!) gefundene Behandlung „in seiner Maria Stuart strenger, mit Meisterschaft

*) In Schnorrs Archiv für Literaturgeschichte VI, 118 ff.

in der Braut von Messina angewandt", sondern den hier befolgten Grundsatz hatte er durch eigenes Nachdenken über die Behandlung der Tragödie weiter ausgebildet. Uebrigens ist es Brosin entgangen, daß noch zwei Jahre später Schiller und Goethe sich mit dem Stück beschäftigten, das A. W. Schlegel in seine Uebersetzung Walpoles nicht aufgenommen hatte. Goethes „Tag- und Jahreshefte" berichten unter 1800: „Die Bearbeitung verschiedener Stücke, gemeinschaftlich mit Schiller, ward fortgesetzt und zu diesem Zweck das Geheimniß der Mutter von Horace Walpole studirt und behandelt, bei näherer Betrachtung jedoch unterlassen."*) Damals hatte Schiller, gleich nachdem er am 15. März 1799 von der Last des Wallenstein befreit war, sich wieder dem so viele Jahre aufgegebenen Stoffe der feindlichen Brüder zugewandt. Goethe schreibt am 21. März aus Jena, wohin er an demselben Tage gekommen, an Meyer: „Schiller ist kaum von dem Wallenstein entbunden, so hat er sich schon wieder nach einem neuen tragischen Gegenstande umgesehen**) und, von dem obligaten Historischen ermüdet, seine Fabel in dem Felde der freien Erfindung gesucht. Der Stoff

---

*) In Goethes Tagebuch finden wir nur am 9. März 1780 des Stückes ausdrücklich gedacht: „Das Geheimniß der Mutter wurde durchgelesen." Wann er dasselbe zum erstenmale gelesen, ist eben so wenig verzeichnet wie die Verhandlungen darüber mit Schiller.

**) Goethe wußte nicht, daß Schiller schon früher denselben Stoff sich einmal vorgesetzt hatte, eben so wenig wie Körner später bekannt war, daß die feindlichen Brüder ihm schon 1799 vorgeschwebt hatten, eben so wenig wie Goethe und Körner erfahren hatten, daß er schon in Bauerbach an einer Maria Stuart gearbeitet. Auch nennt er im Jahre 1801 in einem Briefe an Goethe die feindlichen Brüder ohne weitere Andeutung eine neue Arbeit, obgleich er schon vor zwei Jahren den Plan derselben ihm mitgetheilt hatte.

ist tragisch genug, die Anlage gut, und er will den Plan genau durcharbeiten, ehe die Ausführung anfängt." Daß es die feindlichen Brüder gewesen, bezeugt Goethes Tagebuch, das an demselben Tage meldet: „Vormittag in Jena, kurze Promenade, nachher zu Schiller. Die feindlichen Brüder. Ueber Tragödie und Epopee." Hiernach heißt es denn auch in den Tag- und Jahresheften unter 1799, nachdem der Aufführung von Wallensteins Tod gedacht ist: „Maria Stuart und die feindlichen Brüder kommen zur Sprache." Die neue Durchsicht von Wallensteins Lager und die Vorbereitung zur Aufführung der ganzen Trilogie nahmen Schiller bald darauf sehr in Anspruch. Noch ehe er, nach dem großartigen Erfolge seiner Stücke auf der weimarischen Bühne, am 25. April Weimar verließ, hatte er sich von dem rein erfundenen, in einfach griechischer Weise zu behandelnden Stoffe abgewandt und sich zu einem neuen geschichtlichen, eine weite Entwicklung fordernden Drama, der Maria Stuart, entschlossen, die erst am 14. Juli 1800 zum Abschlusse gelangte. Gleich darauf machte er zur Jungfrau von Orleans Anstalt, welche am 16. April 1801 vollendet wurde. Zwölf Tage später meldete er dem auf seinem Gute weilenden Goethe, er trage sich mit zwei neuen dramatischen Sujets; sobald er diese durchdacht und durchgeprüft habe, wolle er zu einer neuen (dramatischen) Arbeit übergehn. Diese neue Arbeit waren die feindlichen Brüder. Den 13. Mai vertraut er Körner: „Ich habe in diesen vierzehn Tagen noch zu keinem festen Entschluß in Absicht auf meine künftige Arbeit kommen können. In meinen Jahren und auf meiner jetzigen Stufe des Bewußtseins ist die Wahl eines Gegenstandes weit schwerer: der Leichtsinn ist nicht mehr da, womit man sich in der

Jugend so schnell entscheiden kann, und die Liebe, ohne welche keine poetische Thätigkeit bestehn kann, ist schwerer zu erregen. In meiner jetzigen Klarheit über mich selbst und über die Kunst, die ich treibe, hätte ich den Wallenstein nicht gewählt. Ich habe große Lust, mich nunmehr in der einfachen Tragödie nach der strengsten griechischen Form zu versuchen, und unter den Stoffen, die ich vorräthig habe, sind einige, die sich gut dazu bequemen. Den einen davon kennst du, die Malteser; aber noch fehlt mir das punctum saliens zu diesem Stück, alles Andere ist gefunden: es fehlt an derjenigen dramatischen That, auf welche die Handlung zueilt*), und durch die sie gelöst wird; die übrigen Mittel, der Geist des Ganzen, die Beschäftigung des Chors, der Grund, auf welchem die Handlung vorgeht, alles ist reiflich ausgedacht und beisammen. Ein anderes Sujet, welches ganz eigene Erfindung ist, möchte früher an die Reihe kommen; es ist ganz im Reinen und ich könnte gleich an die Ausführung gehn. Es besteht, den Chor mit gerechnet, nur aus zwanzig Szenen und fünf Personen.**) Goethe billigt den Plan ganz; aber er erregt mir noch nicht den Grad von Neigung, den ich brauche, um mich einer poetischen Arbeit hinzugeben. Die Hauptursache mag sein, weil das Interesse nicht sowohl in den handelnden Personen als in der Handlung liegt, sowie im Oedipus des Sophokles, welches vielleicht ein Vorzug sein mag, aber doch eine gewisse Kälte er-

---

*) Er meint die Veranlassung für die Ritter, sich willig dem Großmeister zu unterwerfen, die der Dichter später darin fand, daß dieser den Romegas, der den Orden ins Verderben gestürzt, zu seinem Nachfolger wählt.

**) Fünf Personen enthält das Stück auch jetzt mit Ausnahme der Boten, des Chores und der stummen Personen, dagegen ist die Zahl der Auftritte auf 28 gestiegen, obgleich der Schluß kürzer gefaßt worden, als beabsichtigt war.

zeugt. Noch habe ich zwei andere Stoffe [dieselben, die er im Briefe an Goethe meint], die zu ihrer Zeit gewiß auch an die Reihe kommen, aber sich bis jetzt der Form noch nicht haben unterwerfen wollen. Der eine davon ist Warbeck, ein Betrüger im fünfzehnten Jahrhundert, der sich für den im Tower getödteten Herzog von York ausgab und gegen Heinrich VII. von England als Gegenkönig auftrat. Aus der Geschichte selbst nehme ich nichts als dieses Faktum und die Person der Herzogin von Burgund, einer Prinzessin von York, welche diese Komödie spielte. Das punctum saliens zu dieser Tragödie ist gefunden; sie ist aber schwer zu behandeln, weil der Held des Stücks ein Betrüger ist; und ich möchte auch nicht den kleinsten Knoten im Moralischen zurücklassen." Das andere Sujet war wohl die Gräfin von Flandern, nicht Agrippina, die unter den Tragödienstoffen des Jahres 1802 auf dem spätern handschriftlichen Verzeichnisse neben Warbeck u. a. genannt ist, auf welchem die „Tragödie" die feindlichen Brüder zu Messina und die Gräfin von Flandern erst unter dem folgenden Jahre stehen. Leider quälten Schiller seit dem Juni wieder seine Krämpfe so stark, daß es ihm schwer, ja unmöglich wurde auszugehn; nur die Ballade Hero und Leander gelang ihm. Warbeck kam nicht über den Plan heraus. „Das Schauspiel fängt an sich zu organisiren", schreibt er den 28. Juni an den in Pyrmont weilenden Goethe, „und in acht Tagen denke ich an die Ausführung zu gehn. Der Plan ist einfach, die Handlung rasch, und ich darf nicht besorgen, ins Breite getrieben zu werden." Aber Goethe wußte nicht, ob Schiller von den Maltesern oder vom Warbeck rede, wonach die feindlichen Brüder wohl schon zurückgelegt waren. Am 4. Juli ließ er auch den Warbeck zunächst liegen und nahm

den Plan der Gräfin von Flandern vor.*) So meldet er denn am 9. Körner, er sei noch nicht an ein neues Stück gegangen, habe aber den Plan zu dreien ausgedacht; nach der Rückkehr von seinem Sommerausflug werde er desto rascher an die Ausführung gehn können. Doch bald scheinen die feindlichen Brüder ihn wieder mehr angezogen zu haben. Auf der anfangs August nach Dresden angetretenen Reise sprach er seiner Gattin und Schwägerin viel von diesem Stücke, und er mußte oft die Frage hören, ob die Prinzen von Messina bald einreiten würden.**) Die Pläne zu diesem und Warbeck trug er Körner lebhaft vor, der ihm letztern besonders empfohlen zu haben scheint. Obgleich der Besuch der Theater zu Dresden und Leipzig, wo die seconda'sche Truppe spielte, seine dichterische Begeisterung abgekühlt hatte, nahm er zehn Tage nach seiner Rückkunft, den 30. September, den Warbeck wieder vor. Die in den letzten drei Wochen gesehenen Theater müsse er erst eine Weile vergessen haben, um etwas Ordentliches zu machen, äußert er am 5. Oktober gegen Körner. „Alles zieht zur Prosa hinab, und ich habe mir wirklich im Ernst die Frage aufgeworfen, ob ich bei meinem gegenwärtigen Stücke, sowie bei allen, die auf dem Theater wirken sollen, nicht lieber gleich in Prosa schreiben soll, da die Deklamation doch alles thut, um den Bau der Verse zu zerstören, und das Publikum nur an die liebe bequeme Natur gewöhnt

*) Nach dem Kalender. Hoffmeister nennt irrig den Warbeck.

**) In wunderlicher Weise bezweifelt Hoffmeister die Richtigkeit dieses Berichtes von Schillers Schwägerin, und setzt, da er die entgegenstehenden Zeugnisse übersieht und die auf den Tell gehende Äußerung im Briefe an Goethe vom 10. März 1802 irrig auf die Braut bezieht, den ersten Plan zu der letztern erst um diese Zeit.

ist. Wenn ich anders dieselbe Liebe, welche ich für meine Arbeit nothwendig haben muß, mit einer Ausführung in Prosa vereinigen kann, so werde ich mich wohl noch dazu entschließen." Auch klagt er, daß der dramatische Schriftsteller, weil das Publikum schwer an einer reinen Handlung ohne Interesse für einen Helden ein freies Gefallen finde, in der Wahl seiner Stoffe beengt sei; denn sehr selten lasse sich eine reine und schöne Form mit dem affektionirten Interesse des Stoffs vereinigen. Bei seinem Warbeck gehe es ihm hierin noch ganz leidlich, da er es dabei mit der Kunst nicht zu verderben brauche, um die Neigung zu befriedigen; aber je schärfer er dieses Stück ins Gesicht fasse, desto mehr häuften sich die Schwierigkeiten, obgleich auch das Interesse daran wachse. Da bald darauf ein heftiger Katarrh ihn zu einer eigenen Arbeit um so unfähiger machte, als keine besondere Neigung zu einem seiner Pläne sich einstellen wollte, ging er, um seine Zeit nicht ganz zu verlieren und etwas für den nächsten Geburtstag der Herzogin, den 30. Januar 1802, zu liefern, an eine freie metrische Bearbeitung von Gozzis Turandot, die er trotz der sein Haus heimsuchenden Masern am 27. Dezember abschloß. „Sorge nicht, daß ich den Jamben entsagen werde", schrieb er während dieser Zeit an Körner. „Ich würde es thun, wenn ich an Erfindungen zu Theaterstücken fruchtbarer und in der Ausführung behender wäre; denn der Jambe vermehrt die theatralische Wirkung nicht, und oft genirt er den Ausdruck. Solche Stücke gewinnen oft am meisten, wenn sie nur Skizzen sind. Aber, wie gesagt, ich finde mich zu diesem Fache nicht berufen, und weder fähig noch geneigt. Ich will daher meinen alten Weg fortsetzen, und mit meinen dramatischen Kollegen [Kotzebue und noch weniger dichterische Verfasser be-

herrschten die Bühne] nicht um den erbärmlichen Marktpreis streiten."

Glücklicherweise ergriff ihn jetzt, obgleich er sich vom Warbeck Erfolg versprechen durfte, ein ganz neuer Stoff, dessen Ausführung er glaubte getrost auf die Jungfrau folgen lassen zu können; er ging an den Plan eines Wilhelm Tell, an dem der geschäftige Klatsch ihn längst hatte arbeiten lassen. Den 10. März berichtet er Goethe, schon seit sechs Wochen habe ihn ein neuer Stoff mächtiger als Warbeck angezogen, mit einer Kraft und Innigkeit, wie es ihm lange nicht begegnet sei. Gegen Körner bezeichnet er denselben als ein gewagtes Unternehmen, aber werth, daß man alles dafür thue. Daneben dachte er aber seine feindlichen Brüder fertig zu machen; denn in dem Briefe vom 16. März, in welchem er Cotta mit der Nachricht überrascht, daß er in allem Ernst einen Wilhelm Tell zu bearbeiten gedenke, meldet er: „Ein anderes kleineres Schauspiel wird gegen den Herbst fertig und könnte allenfalls auf Neujahr herauskommen." Aber an nachhaliger Verfolgung seiner dramatischen Pläne hinderten ihn der krampfhafte Husten, woran er und seine Familie längere Zeit litten, und andere zerstreuende Störungen. „Es ruht ein wahrer Unstern über diesem Jahr", klagt er Körner am 5. Juli, „daß alle Plagen abwechselnd auf uns hereinstürmen, und uns nicht zur Besinnung kommen lassen. Dabei stockt meine ganze Thätigkeit, da ich ohnehin schon Mühe genug hatte, mich von den Zerstreuungen des Auszugs, des Baues in meinem neuen Hause und hundert andern Widerwärtigkeiten zu sammeln." Da war an eine rasche Ausführung des Wilhelm Tell nicht zu denken. Weil es ihn aber drängte, nach einer so langen Pause wieder eine eigene dramatische Schöpfung zu liefern,

wozu auch der nach Ostern Weimar besuchende Cotta ihn aufforderte, griff er wieder zu den feindlichen Brüdern. Hierzu begeisterte ihn auch das Lesen der vier von Fr. von Stolberg übersetzten Stücke des Aeschylus, des Prometheus, der Sieben gegen Theben, der Perser und der Eumeniden; äußerte er ja, seit vielen Jahren habe ihn nichts mit so viel Respekt durchdrungen wie diese „hochpoetischen Werke". Das neue Drama begann er vor Mitte August. Seiner abwesenden Gattin schrieb er: „Etwas weniges habe ich auch gearbeitet, und komme nach und nach in die Stimmung." An Goethe, der am 3. nach Jena gegangen war, meldete er den 17., in diesen Tagen sei er nicht ohne Erfolg mit seinem Stücke beschäftigt gewesen, und er habe noch bei keiner Arbeit so viel gelernt als bei dieser. Nicht allein könne er das Ganze leichter übersehn und regieren, sondern es sei auch eine dankbarere und erfreulichere Aufgabe, einen einfachen Stoff reich und gehaltvoll zu machen als einen reichen und zu breiten Gegenstand einzuschränken. Doch auch damals zerstreute ihn manches, besonders der Gang der politischen Dinge, die für ihn um so wichtiger waren, als von der Entscheidung über das Kurfürstenthum Mainz viel für seine persönlichen Aussichten abhing. Mit ziemlichem Ernste, heißt es im Briefe an Körner vom 9. September, arbeite er an den feindlichen Brüdern, die er jetzt die Braut von Messina taufen werde. Nach diesem Stücke habe er endlich gegriffen, weil es in Absicht auf den Plan, der sehr einfach sei, am weitesten gewesen, weil er eines gewissen Stachels von Neuheit in der Form, und zwar einer solchen, die sich einen Schritt der antiken Tragödie nähere, bedurft, endlich weil er einen rasch zu bearbeitenden Stoff habe wählen müssen, da es ihm nothwendig geworden, wieder ein-

mal etwas fertig vor sich zu sehn. An Cotta meldet er den 10.: seine neue Tragödie werde Mitte November fertig werden; sie solle schon am nächsten Geburtstage der Herzogin die Bühne beschreiten und zur Ostermesse erscheinen; nach ihrer Vollendung wolle er sogleich an den Warbeck gehen, wozu der Plan viel weiter gerückt war, dann erst zum Tell. Die Arbeit schritt nach Wunsch fort. Am 15. November waren bereits 1500 Verse, mehr als die Hälfte des Ganzen, fertig. „Die ganz neue Form hat auch mich verjüngt", äußerte er damals dem dresdener Freunde, „oder vielmehr das Antike hat mich selbst alterthümlicher gemacht; denn die wahre Jugend ist doch in der alten Zeit. Sollte es mir gelingen, einen historischen Stoff, wie etwa den Tell, in diesem Geist aufzufassen, wie mein jetziges Stück geschrieben ist, und auch viel leichter geschrieben werden konnte, so würde ich alles geleistet zu haben glauben, was billigerweise jetzt gefordert werden kann." Am 27. hoffte er, wie er an Cotta schrieb, das Stück, dessen Umfang er auf acht Bogen schätzte, anfangs Februar senden zu können. Leider mußte er seiner schwankenden Gesundheit wegen zuweilen wochenlang aussetzen, und so der Hoffnung entsagen, das langsam fortschreitende Drama zum Geburtstage der Herzogin aufführen zu sehn. Am Silvesterabend las er seiner Gattin, Schwägerin und Schwiegermutter das Vollendete vor, deren Beifall ihn zur Fortsetzung begeisterte. Erstere bekennt, ein eigenes Staunen über die Kraft von Schillers Geist habe sie ergriffen, als er ihr die ersten Szenen gelesen. Eine Woche später berichtet er Körner, er denke anfangs Februar mit dem Stücke fertig zu werden. Schwester und Schwager erfuhren, daß er in vier Wochen eine Tragödie im antiken Stile zu vollenden hoffe. „Ich muß mich freilich zusammennehmen, da-

mit Geld verdient wird", klagte er dem letztern; „denn es ist hier ein theurer Aufenthalt." Dem Verleger Cotta war es eine große Freude, daß das Stück so früh fertig werde, weil er dadurch noch Zeit gewinne, ein Privilegium gegen den Nachdruck zu erhalten. Diesem sprach Schiller am 7. Januar die Hoffnung aus, in spätestens vier Wochen die Handschrift senden zu können; dabei berechnete er den Umfang statt auf acht auf elf Bogen. Den 26. Januar vertraut er Goethe: „Ich habe ein mißliches und nicht erfreuliches Geschäft, nämlich die Ausfüllung der vielen zurückgelassenen Lücken in den vier ersten Akten*), nun beendigt, und sehe auf diese Weise wenigstens fünf Sechstheile des Ganzen fertig und säuberlich hinter mir, und das letzte Sechstheil, welches sonst immer das wahre Festmahl der Tragödiendichter ist, gewinnt auch einen guten Fortgang. Es kommt dieser letzten Handlung sehr zu Statten, daß ich das Begräbniß des Bruders von dem Selbstmord des andern ganz getrennt habe, daß dieser jenen Aktus vorher rein beendigt als ein Geschäft, dem er vollkommen abwartet, und erst nach Endigung desselben, über dem Grabe des Bruders**), geschieht die letzte Handlung, nämlich

*) Die bis zum Ende von IV, 7 reichten; der Schluß sollte weiter ausgeführt werden, als es später in den drei letzten Auftritten geschah, welche nur ein Elftel des Umfanges des Ganzen sind.

**) Jetzt ersticht sich Don Cesar, als er den Sarg des Bruders in der Hauskapelle sieht, deren Flügelthüren sich öffnen, was theatralisch wirksamer ist. Nimmt man den Ausdruck genau, so würde aus ihm folgen, daß Don Cesar sich erstochen, nachdem der Sarg durch die künstliche Vorrichtung in die Erde versunken; denn das Grab braucht Schiller im Stücke selbst von der Gruft; Don Cesar spricht von „des Grabes Mund", er will den theuren Leib „dem Grab übergeben". Wäre die Anordnung dieselbe wie jetzt gewesen, so müßte es „an dem Sarge" oder „an der Bahre" heißen.

die Versuche des Chors, der Mutter und der Schwester den Don Cesar zu erhalten, und ihr vereitelter Erfolg. So wird alle Verwirrung und vorzüglich alle bedenkliche Vermischung der theatralischen Ceremonie [der Bestattungsfeierlichkeit] mit dem Ernst der Handlung vermieden. Uebrigens haben sich im Lauf meines bisherigen Geschäfts noch verschiedene bedeutende Motive hervorgethan, die dem Ganzen sehr dienen. Schwerlich aber werde ich mich vor vierzehn Tagen am Ziel meiner Arbeit sehn, so gern ich gewünscht hätte, das Werk noch auf den 8. Februar, als den Geburtstag des Archichancelier [des Reichskanzlers Dalberg], fertig zu bringen, um ihm, der sich mit einem schönen Neujahrspräsent*) eingestellt hat, meine Aufmerksamkeit zu bezeugen." Endlich am 1. Februar gelang dem Dichter die Vollendung des Stückes**), da er sich am Schlusse viel kürzer faßte, als er früher beabsichtigt hatte; wahrscheinlich ergriff ihn die Ungeduld, da es ihm mit dem Schlusse nicht gelingen wollte, und so brach er rasch ab, wohl nicht zum Vortheil des Stückes. Da der Herzog von Meiningen dasselbe zu hören wünschte, so las

*) Einem Geldgeschenke.

**) Ein ungelöstes Räthsel bildet der Eintrag in Schillers Kalender Ende 1802: „Actus I—20. Dez. Actus II—14. Jan. Actus III—29. Jan. Actus IV—23. Febr. Actus V—19. März." Zwar ist man geneigt, hier an die Braut zu denken, und so hat denn Voxberger diese Angaben darauf bezogen, obgleich sie im schreienden Widerspruch mit den sichersten Thatsachen stehen, da, um nur dies hervorzuheben, das Stück am 1. Februar vollendet war und schon am 19. März gespielt wurde. Eben so wenig geht es an, mit Urlichs an Abschriften zu denken, da diese bereits in der ersten Hälfte des Monats vom ganzen Stücke gemacht wurden. Auch Proben könen nicht gemeint sein. Auf Goethes natürliche Tochter würden die Angaben ziemlich passen, allein wie sollte Schiller diese von Goethe erhalten und in seinen Kalender eingetragen haben? Die Möglichkeit ist freilich nicht ganz ausgeschlossen.

er es diesem am Abend des 4., des Geburtstags des Herzogs, in seinem Hause vor, wie er an Goethe schreibt, den er dazu nicht einladen mag, „in eine Gesellschaft von Freunden, Bekannten und Feinden“, oder, wie er launig an Körner schreibt, „von Fürsten, Schauspielern, Damen und Schulmeistern“. Auch Böttiger war zugegen, der das Stück mit Entzücken aufnahm. Goethe fragte Schiller am folgenden Tage, wie die Vorlesung abgelaufen; er selbst wünschte das Stück zu lesen, wollte auch gleich alles zur Aufführung vorbereiten. Dieser antwortete, er sei durch eine recht schöne Theilnahme seines heterogenen Publikums belohnt worden. „Die Furcht und der Schrecken [die Aristoteles als Zweck der Tragödie bezeichnet] erwiesen sich in ihrer ganzen Kraft; auch die sanftere Rührung gab sich durch schöne Aeußerungen kund; der Chor erfreute allgemein durch seine naiven Motive und begeisterte durch seinen lyrischen Schwung, so daß ich, bei gehöriger Anordnung, mir auch auf den Brettern eine bedeutende Wirkung von dem Chore versprechen kann. Ich habe Beckern [den Regisseur] mit zu der gestrigen Vorlesung eingeladen. . . . Er war sehr hingerissen, und ist von der theatralischen Wirkung des Chors überzeugt.“ Goethe sprach am folgenden Tage dem Dichter seine unaussprechliche Freude über das ihm mitgetheilte Stück aus. Wohl auf seinen Antrieb entschloß sich Schiller, den Chor in fünf oder sechs Personen aufzulösen, wie er an demselben Tage Körner meldet. Am 8. theilte er Goethe mit, daß der Chor in einen Cajetan, Berengar, Manfred, Bohemund, Roger und Hippolyt*), sowie die zwei Boten in einen

*) Die drei ersten für den ältern Chor. Hippolyt wird in dem gangbaren Text jetzt nur III, 5 einmal neben Bohemund und Roger genannt, dagegen häufig in dem hamburger Theatermanuskript.

Lanzelot und Olivier sich verwandelt haben. Die beiden letztern Namen hatte er aus dem Kreise der Tafelrunde, die übrigen aus der ihm geläufigen normannischen Geschichte genommen.

Herzog Karl August, dem Schiller das Stück mittheilte, urtheilte darüber höchst einseitig und ungerecht. Es war ihm in vollster Seele zuwider, doch theilte er sein Mißbehagen darüber nur Goethe mit, der Schiller wenigstens bestimmen möge, die Verse noch einmal durchzugehn; „denn hie und da kommen mitten im Pathos komische Knittelverse vor, dann unausstehliche Härten, undeutsche Worte und endlich solche Wortversetzungen, die poetische Förmelchens bilden, deren Niederschreibung auf Pulverhörner gar nicht unpassend gewesen wäre.“ Das Zusammensprechen im Chore hatte er Schiller schon auszureden gesucht. In seinem Widerwillen gegen das Stück hatte er die Handschrift dem mit Schiller gespannten Herder zu lesen gegeben, was diesem höchst unangenehm sein mußte. Am 10. las Schiller das neue Drama bei der Herzogin Mutter, wo es denn sehr gefiel, wenn auch die Erzieherin der Prinzessin, Henriette von Knebel, es trotz der schönen Stellen etwas trocken und die sehr tragische Geschichte „mit Bemerkungen über das Schicksal“ nicht dramatisch fand. Am folgenden Tage sandte Schiller das Stück zum Drucke ab. Die Handschrift sei für den Setzer sorgfältigst berechnet und von allen Schreibfehlern möglichst gereinigt, schrieb er Cotta. Das Stück müsse im Drucke ganz so eingerichtet werden, ohne Akt- und Szeneneintheilung, am Ende jeder Szene nur ein Zwischenraum und vor jeder bloß die Namen der jedesmal auftretenden Personen stehn. „Ich habe mir mit diesem Werke eine verteufelte Mühe gegeben; es ist das erste, so viel ich weiß, das in neuern Sprachen nach der Strenge der alten Tragödie ver-

faßt ist.“ Die Versendung sollte bis Mitte Juni aufgeschoben werden, damit die deutschen Theater ihm Honorare für die Aufführung zahlten. Den 12. bat Goethe den Dichter um Beschleunigung des Theaterexemplars, daß die Rollen gleich ausgeschrieben und möglichst bald Leseprobe gehalten werden könne. Die erste Leseprobe, die am 27. bei Schiller stattfand, ging schon recht ordentlich, so daß der Dichter hoffen durfte, der Chor werde gut gesprochen werden und Effekt machen. Ein paar Tage später folgte die zweite bei Goethe. Noch vorher, am 28. Februar, wurden die Handschriften des Stückes an das berliner und wiener Theater abgeschickt. Bei der Sendung nach Wien hatte Schiller den Vorschlag gemacht, jeden Halbchor aus zwölf Rittern bestehn zu lassen, von denen bei dem ältern die vier (Cajetan, Berengar, Manfred und Tristan), bei dem andern die drei ersten (Bohemund, Roger und Hippolyt) durch besondere Namen bezeichnet werden sollten. Auch war in diesen Handschriften die Abtheilung in Aufzüge und Auftritte angegeben. Gegen Iffland bemerkte Schiller bei Uebersendung des Stückes, dieses sei nach der Strenge der alten Tragödie gemacht, eine einfache Handlung, wenig Personen, wenig Ortsveränderung, eine einfache Zeit von einem Tag und einer Nacht; die Hauptwirkung sei auf den Chor berechnet, wie er in der alten Tragödie vorkomme. Die Darstellung werde nicht schwer sein, da die Reden des Chors nicht mit Musik begleitet würden; ein etwas feierlicherer und pathetischerer Vortrag der lyrischen Stellen, eine belebte Aktion auch bei denen, welche nicht selbst reden, und eine möglichst symmetrische Disposition der Figuren möchte die Hauptsache sein.*)

*) In einem an Cotta für das stuttgarter Theater gesandten Szenarium äußerte Schiller: „Indem die Chorführer reden, müssen die übrigen Ritter

Mehrere Wochen später schrieb er demselben, er habe in dem neuen Stücke einen kleinen Wettstreit mit den alten Tragikern versucht, wobei er aber mehr an sich selbst als an ein Publikum außer sich gedacht. Die Versetzung in die alte Zeit würde ihm ohne eine größere Bekanntschaft mit Aeschylus, die er in der Uebersetzung von Stolberg gemacht, schwer angekommen sein, gestand er Humboldt. Durch die bei den Leseproben gemachte Wahrnehmung der Wirksamkeit seiner neuen Tragödie fühlte er sich so gehoben, daß er gleich an den Warbeck gehn wollte. Am 3. März sandte Cotta die ersten Druckbogen. Schiller sah sie sorfältig durch, änderte auch noch einzelnes, woraus sich manche Abweichungen von der regensburger und der hamburger Handschrift erklären.

Die erste Probe, die Goethe am 10. März zu Hause hielt, ging ganz gut von Statten, und schon am 19. fand die erste Vorstellung unter großem Beifall statt; bereits am 26. wurde das Stück wiederholt. Am Schlusse der ersten Vorstellung brachte wider allen beim herzoglichen Theater herrschenden Anstand Dr. Schütz aus Jena dem Dichter ein dreimaliges Hoch, worein der größte Theil der Zuschauer begeistert einstimmte. Unübertrefflich waren die Jagemann als Beatrice und Graff als Cajetan; Haide fiel als Don Cesar zu sehr ins Malerische,

---

Zeichen des Antheils geben und besonders die leidenschaftlichen Stellen mit angemessenen Bewegungen begleiten. Die Stellung des Chors muß, so viel möglich, symmetrisch, seine Bewegungen langsam und abgemessen und durchaus kein Hin- und Herlaufen sein. Es braucht wohl nicht erinnert zu werden, daß die Reden des Chors nicht im Konversationstone zu sprechen sind, sondern mit einem Pathos und einer gewissen Feierlichkeit, doch ja nicht in singendem Ton rezitiert werden müssen."

Cordemann gab den Don Manuel recht tüchtig, ausgezeichnet war die Malcolmi als Isabella. An Körner meldete Schiller, der Eindruck sei bedeutend und ungewöhnlich stark gewesen. „Ueber den Chor und das vorwaltend Lyrische in dem Stücke sind die Stimmen natürlich sehr getheilt, da noch ein großer Theil des ganzen deutschen Publikums seine prosaischen Begriffe von dem Natürlichen in einem Dichterwerke nicht ablegen kann. Es ist der alte und ewige Streit, den wir beizulegen nicht hoffen dürfen. Was mich selbst betrifft, so kann ich wohl sagen, daß ich in der Vorstellung der Braut von Messina zum erstenmale den Eindruck einer wahren Tragödie bekam. Der Chor hielt das Ganze trefflich zusammen, und ein hoher, furchtbarer Ernst waltete durch die ganze Handlung. Goethe ist es auch so ergangen; er meint, der theatralische Boden wäre durch diese Erscheinung zu etwas Höherm geweiht worden." Freilich Herder erklärte in seiner argen Mißstimmung gegen Schillers und Goethes dramatische Richtung diese Tragödie für „ein grasses Unding". Schillers Gattin bemerkte gegen Fritz Stein, das Stück werde in Weimar von wenigen verstanden; sie habe sich die gebildeten Mitglieder der Gesellschaft viel zu vorurtheilsfrei gedacht. „Es ist doch wirklich eine Epoche, es wagen zu können, nach 1500 Jahren wieder ein Chor aufs Theater zu bringen. Der Effekt ist in meinen Augen sehr groß, und Goethe meint, es wäre eine neue Forderung aufgestellt bei Theaterstücken, und man würde sich nach und nach ganz daran gewöhnen. Goethe hat eine unaussprechliche Freude daran." Sie selbst fand das Stück so glücklich erfunden und rein poetisch ausgeführt, daß sie es mit nichts vergleichen könne. Außerordentlich befriedigt äußerte sich auch Körner nach bloßer Lesung des Stückes. „Du hast dich

nicht begnügt, deinem Chor eine untergeordnete Stelle zu geben", schrieb er; „er wird in einigen Momenten selbst handelnd. Auch gewinnt dein Gemälde an Reichthum durch die Verschiedenheit des Charakters in beiden Chören. In Behandlung des Chors hast du mehr Aehnlichkeit mit Aeschylus als mit Sophokles und Euripides. Bei jenem ist mehr Leidenschaft, bei letztern ist mehr Ruhe in dem Chor. . . . Bei Aeschylus, sowie bei dir, unterscheiden sich die Hauptpersonen durch Hoheit und Würde, nicht durch Heftigkeit des Affekts (wie bei Euripides). Dein Cesar selbst ist nur in einem einzigen entscheidenden Moment von Leidenschaft überwältigt. . . . In dem Ideenkostüme deines Chors ist etwas Gewagtes; griechische Mythologie findet sich neben katholischen Religionsbegriffen. [Herzog Karl August hatte darüber gegen Goethe gespottet]. Wolltest du vielleicht ein allgemeines poetisches Kostüm gebrauchen, sowie es ein Malergewand gibt? Die Darstellung gewinnt dadurch an Reichthum in einzelnen Stellen, aber ich weiß nicht, ob die Gestalten des Chors im ganzen nicht dadurch etwas an Bestimmtheit verlieren. Der Gedanke scheint mir sehr glücklich, daß du im Moment der Begeisterung bei dem Chor griechische Rhythmen eintreten läßt, und den Reim gebrauchst, wo sich die Rede des Chors mehr dem Gespräch nähert. Auch hat mich die Mannigfaltigkeit und Wahl deines Rhythmus gefreut. Unter den einzelnen Figuren fesselt die Mutter, eine echte Niobe, besonders die Aufmerksamkeit. Ihre Hoheit, die im schrecklichsten Moment in eine Art von Trotz übergeht, wird gleichwohl nie unweiblich. Manuel und Cesar kontrastiren auf eine feine Art. Manuel ist nur durch die Liebe milder geworden, indem sie ihn glücklich machte. Bei Cesar blieb die stürmische Begier ohne alle Befriedigung. Beatrice

ist eine holde Erscheinung, deren Wirkung zwischen den schauderhaften Szenen sehr wohl thut. Die Fabel ist einfach, aber doch reichhaltig; das ganze Geschlecht ist zu einem tragischen Gemälde ausgesucht, und der harte, kraftvolle Vater im Hintergrunde gehörte auch mit zum Ganzen. Schauderhaft ist besonders die Entstehung des größten Unglücks aus löblichen Handlungen. Unter den Fällen, wo ein einfaches Mittel eine große Wirkung hervorbringt, ist mir besonders die Stelle in der Erzählung des Boten lieb, wie der Einsiedler seine Hütte anzündet." Schiller freute sich über diese Aeußerungen sehr, da er gerade das, was Körner herausgenommen, habe hineinlegen wollen. Sein Chor habe einen doppelten Charakter, einen allgemein menschlichen, wenn er ruhig reflektire, und einen spezifischen, wenn er in Leidenschaft gerathe und zur handelnden Person werde. Im erstern Falle sei er gleichsam außer dem Stücke und stehe ruhig über den passionirten Personen, im andern solle er, als selbsthandelnde Person, die ganze Blindheit, Beschränktheit, dumpfe Leidenschaft der Masse darstellen, und so die Hauptfiguren herausheben. Das Ideenkostüm werde durch die Verlegung der Handlung nach Messina gerechtfertigt, wo das Christenthum zwar die herrschende Religion gewesen, aber das griechische Fabelwesen in Sprache und alten Denkmälern, ja im Anblick der von Griechen gegründeten Städte lebendig fortgewirkt und der Märchenglaube sowie das Zauberwesen sich an die maurische Religion angeschlossen habe. Auch werde diese charakteristische Mischung der drei Mythologien vorzüglich in den Chor gelegt, der einheimisch und ein lebendiges Gefäß der Tradition sei. Auch Konsistorialrath Prof. Griesbach in Jena, Schillers früherer Hauswirth, bat sich die Handschrift aus, die in Gegenwart von Voß

und den Professoren Schütz und Loder vorgelesen wurde. „Außer den übrigen Vortrefflichkeiten“, schrieb dieser am 5. April bei der Rücksendung, „haben besonders die herrlichen lyrischen Stellen uns, und namentlich Vossen, in Bewunderung und Entzückung gesetzt.“ Aber Voß hörte, „die hergesagten Chöre“ hätten bei der Aufführung ihre Wirkung verfehlt, obgleich Goethe ihm rühmte, seine Schauspieler bekämen immer mehr Ohr und Gefühl für den edlern Gang des Verses. Dagegen schrieb Schiller noch am 2. Mai an Becker in Dresden, das Stück sei wirklich mit vielem Sinne und erfreulichem Erfolg gegeben worden. Freilich sei es nicht im Geschmack der Zeit, doch habe er den Wunsch nicht bezwingen können, sich auch einmal an den alten Tragikern zu messen und zugleich die dramatische Wirkung des alten Chors zu erproben.

Cottas Absicht, das Stück beim stuttgarter Theater anzubringen, war durch „das einfältige Urtheil“ von Schillers Freunde, dem „durch sein Trinken ganz entmenschten“ Bibliothekar Petersen, vereitelt worden. In Hamburg hatte das antike Drama großen Erfolg. Am 18. Mai berichtete Herzfeld, Mitglied des hamburger Theaterausschusses, dem Dichter über die auf der dortigen Bühne mit vielem Beifall zur Freude aller ersten Kunstfreunde gelungene Aufführung. „Nach verschiedenen Proben mit dem Chorsprechen“, schrieb er, „haben wir es am rathsamsten gefunden, solche nur auf sechs Personen zu reduziren und die übrigen Ritter nur stumme Theilnahme äußern zu lassen, und so war der Chor von ernster, feierlicher Wirkung und gab selbst dem gemeinsten Zuhörer nicht den mindesten Anlaß, aus seiner ernsthaften Stimmung zu kommen.“ Die Eleganz, Präzision und das Arrangement der dortigen Vorstellung wurden gerühmt.

In Weimar fand die dritte Vorstellung erst am 21. Mai statt. Drei Tage darauf finden wir den Dichter mit der Abhandlung über den Chor beschäftigt, welche er seinem Stücke vorangehn lassen wollte. Das ganze Theater mit sammt dem ganzen Zeitalter drücke dabei auf ihn ein, schrieb er an Goethe, und er wisse kaum, wie er es abfertigen solle. Uebrigens interessire ihn diese Arbeit; er wolle suchen, etwas recht Ordentliches zu sagen und der Sache, die ihnen gemeinsam wichtig sei, dadurch zu dienen. Seine Begeisterung über den großen tragischen Erfolg des Stückes und der Beifall, den ihm Goethe so reich gezollt, erhoben ihn bei seiner von der Abfertigung der durch Kotzebue vertretenen gemeinen Theaterroutine ausgehenden Abhandlung über den Gebrauch des Chors in der Tragödie, die so schön geschrieben wie gedacht ist, wenn sie auch die Bedeutung des griechischen Chores nicht rein darstellt, und die besondern Bedingungen seiner Erscheinung bei den Griechen so wenig erkennt, daß sie denselben für einen nothwendigen Theil des Dramas erklärt, dem er erst seine dichterische Würde leihe. Am 7. Juni gab er die zur Vorrede bestimmte Abhandlung in Druck.

Den 14. erschien das Stück zum erstenmal auf der berliner Bühne, wiederholt am 16. Es ward, wie Iffland meldete, mit Würde, Pracht und Bestimmtheit gegeben. „Gegenfüßler? Etliche. Totaleffekt? Der höchste, tiefste, ehrwürdigste. Die Chöre wurden meisterhaft gesprochen, und senkten sich wie ein Wetter über das Land.“ Schiller antwortete: „Der Succeß der Braut von Messina auf dem berliner Theater hat mich aufs angenehmste überrascht. Es ist Ihr Triumph, nicht meiner; denn alles, was ich von Augenzeugen schriftlich sowohl als mündlich vernommen, kommt darauf hinaus, daß der Vortrag des Chores meister-

mäßig angeordnet gewesen, und in der ganzen Darstellung überhaupt die größte Würde und Bedeutsamkeit beobachtet worden sei. Wenn Ihnen dieser Erfolg Lust und Neigung zu der alten Tragödie und zu einem neuen Versuch mit dem Chore erregen könnte, so wollte ich den Oedipus des Sophokles, ganz so wie er ist, bloß allein die Chorgesänge freier behandelt, auf die Bühne bringen. Für das weimarische Theater allein möchte ich diese Mühe nicht gern übernehmen." Aber Iffland ging darauf nicht ein, sondern trieb den Dichter zum Tell, der nicht, wie Oedipus, bloß für die Auserwählten, sondern für alle sein werde; als Geschäftsmann habe er gerade dafür vor allem zu sorgen. Bei der Braut hätten sie nicht verloren, und das Werk werde auf dem Repertoire bleiben. Diese Voraussagung hat sich glänzend erfüllt; die Tragödie bringt trotz aller Vorurtheile, welche man ihr entgegenzusetzen pflegt, auf der Bühne stets einen mächtigen, erschütternden, echt tragischen Eindruck hervor. Zu Lauchstedt gaben die weimarischen Schauspieler das Stück am 11. Juni und in Schillers Gegenwart am 3. Juli; die letztere, bei vollbesetztem Hause stattfindende Vorstellung wurde durch ein schweres langdauerndes Gewitter gestört, das aber gerade bei Isabellens gewaltsamen Verwünschungen des Himmels und den darauf folgenden Worten des Chors einen furchtbaren Eindruck machte.

„Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder, ein Trauerspiel mit Chören" war indeß, ohne Anweisung, wie die Chöre zu behandeln seien, welche einen Anhang hatte bilden sollen, in Tübingen bei Cotta und in einer „wohlfeilen, mit Bewilligung des Verfassers veranstalteten Originalausgabe" in Wien bei Geistinger (zusammen 6000 Exemplare) erschienen. Schiller hatte sie bereits am 28. Juni. Trotz der sorgfältigen Durchsicht des

Dichters selbst hatten sich mehrere Druckfehler eingeschlichen, d
größtentheils berichtigt wurden.*) Die übersehenen ergeben si
meist von selbst. Aber II, 5 war der Vers: „Nicht ihres Wesen
schöner Augenschein“, vor „Nicht ihres Lächelns holder Zaub
wars“ (1529), durch Versehen weggelassen worden, der erst fa
fünfzig Jahre später von dem um Schiller hochverdienten Joachi
Meyer aus den Theaterhandschriften aufgenommen wurde. Au
fehlten IV, 4 die beiden von allen Rittern gesprochenen Wort
„Die Götter . . . umgeben“ (2394 f.), welche den Schluß der Re
Bohemunds wiederholen. Der leidige falsche Gebrauch des Ge
dankenstriches statt des einfachen Punktes findet sich auch i
unserm Stücke, und hat bis heute nachgewirkt.

Schon am 6. Februar hatte Regisseur Opitz das Stück f
die secondasche Truppe in Dresden verlangt, um es noch v
Ostern zu spielen. Auch war von Schiller versprochen, es in ac
Tagen zu schicken. „Von dem Chor brauchst du Opitz nichts z
sagen“, schrieb er damals an Körner; „denn sie sollen mir da
Stück spielen, ohne nur zu ahnen, daß sie den Chor der alte
Tragödie auf die Bühne gebracht haben.“ Aber die Liebe z
seinem Drama siegte über den äußern Vortheil (es waren ih
10 Karolin versprochen) und die Ehre, sein Stück dem dresden

*) Drei, in andern Exemplaren zwei Fehler sind auf der letzten Seite, be
Schlusse des zehnten Bogens, berichtigt; dann folgt ein besonderes Blatt, a
welchem zehn Stellen, in andern Exemplaren elf, verbessert werden. Aber es gi
auch Exemplare der ersten Ausgabe, in denen das letzte Blatt des zehnten Boge
umgedruckt ist, so daß alle bezeichneten Druckfehler, zehn an der Zahl, auf S. 1
angegeben werden konnten. Schiller sandte das Verzeichniß der Druckfehler d
ersten neun Bogen (mehrere hatte er schon früher angegeben) am 20. Ju
wobei er mehrere unbedeutende absichtlich überging, um „den Schandzettel ni
zu groß zu machen“.

Hofe vorzuführen. Er hatte sich zu deutlich überzeugt, wie wenig die dresdener Schauspieler auf das Sprechen der Verse sich verstanden, als daß er bei reiflicher Erwägung sich hätte entschließen können, sein Wort zu halten. Am 17. Juni beklagte sich Opitz bitter, daß allein die dresdener Bühne von der Aufführung ausgeschlossen sein solle. Als das Stück gleich darauf im Druck erschien, erbat sich Graf von Vitzthum einige Veränderungen, um dasselbe für Dresden bühnenfähig zu machen; dazu konnte sich aber Schiller, trotz der Empfehlung seines Freundes Körner, nicht verstehn. Mit Weglassen allein sei es nicht gethan, schrieb er am 16. Oktober; an der Stelle des Weggelassenen müßte er neue Motive finden, wozu er weder Zeit noch Neigung habe. Auch würden die versifizirten Stücke von der dresdener Truppe zu sehr „in die Pfanne gehauen", was bei der Braut um so schlimmer sein würde, als diese ganz auf dem Lyrischen beruhe.

In Weimar wurde das Stück am 10. Dezember und bei Anwesenheit der Frau von Staël am 9. Januar 1804 wiederholt. Schiller sah es darauf zu Berlin am 4. Mai, wo er sich denn der sehr bedeutenden Darstellung und der vorzüglichen Anordnung freute; aber seine volle Freude an der Dichtung hatte sich damals, wo er schon den Tell der Bühne geliefert, sehr merklich abgekühlt. Am 8. Februar 1804 schrieb er Goethe mit Bezug auf einen abermals verunglückten Versuch eines griechischen Trauerspiels in Trimetern und mit gereimten Chorgesängen, es sei damit auf unserm Theater eben eine mißliche Sache; dabei spottete er über Wielands Absicht, die Helena des Euripides mit Flötenbegleitung des Chors auf die Bühne zu bringen. Durfte es ihn auch nicht gereuen, den Versuch einer Nachahmung des griechischen Dramas gemacht zu haben, da dieser ein wirkungs-

volles, an dichterischen Schönheiten reiches Drama der Bühne geliefert, er fühlte sich zu etwas Höherm berufen, und seine Auffassung des Chores als der Seele jedes wahren Dramas hatte sich ihm bereits als eine ideale Phantasie ergeben. Wie hoch auch sein Chor über dem von seinem Nebenbuhler Kotzebue in seinen Hussiten vor Naumburg gelieferten stand, er mochte ihn nicht noch einmal versuchen. Deshalb blieben auch seine alten Malteser, für die er längst vor Kotzebue, wie dieser erhorcht, einen Chor beabsichtigt hatte, jetzt ganz liegen. Demetrius sollte, wie Tell, keinen Chor haben.

Der schönste Lohn war dem Dichter der Beifall des in Rom weilenden Freundes Wilhelm von Humboldt. Dieser gab Schillers neuem Stücke in Rücksicht auf strenge Form vor seinen sämmtlichen frühern den Vorzug; alles sei in diesem poetisch, alles folge streng auf einander, es sei überall Handlung. Auch in Bezug auf den Chor stimmte er ihm bei, nur zweierlei glaubte er tadeln zu müssen. Einmal stehe sein Chor den Handelnden zu nahe, weshalb er nicht den Reichthum habe, den er haben könne; er müsse unmächtig, dienend und schwach sein, aber frei und nicht einmal durch Neigung gefesselt. Auch finde er die Theilung des Chores nach dem Alter nicht schicklich, wie vortrefflich auch an sich die Theilung in zwei Hälften in einer für die ganze Oekonomie des Stückes wichtigen und geltenden Art scheine. Schon dadurch, daß beide Theile des Chors noch jetzt dienende und mitwirkende Ritter seien, werde die Theilung nicht rein genug; es handle sich nur um ein Mehr oder Weniger, und da beide verschiedenen Parteien dienten, entstehe statt des Kontrastes ein Zwiespalt. Zudem könne man fragen, warum denn der eine Bruder nur ältere, der andere nur jüngere Ritter habe.

„Niemand kann zwar leugnen, daß gerade, wie Sie ihn behandelt haben, der Chor eine ungeheure Wirkung thut; er verdoppelt das Leben und die Poesie Ihres Stücks, weil er an die handelnden Individuen handelnde Massen anknüpft. Allein ich vergleiche ihn mit der Idee, welche Sie selbst aufgestellt haben; in dieser, als wahrer Chor, spricht er sich in Ihrer Braut, dünkt mich, mehr durch seine Gesänge als durch seine Gestalt und sein Dasein aus, und darum finde ich von dieser Seite die Symbolik nicht rein und nicht vollkommen." Gegen Schiller, der den Chor nur getheilt habe, wo dieser selbst handle, sei er der Meinung, die Theilung auch als reiner Chor müsse große Vorzüge haben; die Menschheit, deren Repräsentant er einmal sei, würde sich voller und reicher darstellen, wenn ihre verschiedenen Klassen sich einzeln und geschieden aussprächen.

Sonst war die Aufnahme des nach antikem Muster gebildeten Dramas sehr getheilt, obgleich man von keiner Seite den Reichthum an dichterischen Schönheiten und die tragische Wirksamkeit auf der Bühne in Abrede stellen konnte. Die beiden gleichzeitig erschienenen ersten Ausgaben genügten neben den drei, in den Jahren 1803 und 1804 erschienenen gewohnheitsmäßigen Nachdrücken. Leider vereitelte bald darauf Schillers Tod die beabsichtigte Durchsicht für die Ausgabe seines Theaters, in dessen drittem Bande die Braut 1806 mit Wallenstein erschien, zum Theil mit den alten, obgleich früher angezeigten, und mit neuen Druckfehlern, die in den folgenden Ausgaben sich mehrten, bis auch hier Joachim Meyer wohlthätig eingriff. Zu Gödekes „historisch kritischer Ausgabe" hat Vollmer die von Schiller an Dalberg gesandte regensburger Handschrift und das hamburger Theatermanuskript verglichen. Leider ist die Ausgabe selbst nicht von

ihm, sondern von Oesterley besorgt. Uebersetzt wurde das Stück zum erstenmal im Jahre 1819, und zwar ins Italienische; eine französische Uebertragung brachten erst 1821 Barantes Oeuvres dramatiques de Fr. Schiller. Frau von Staël hatte in ihrer Schrift de l'Allemagne nur ein paar Stellen des Dramas übersetzt, dessen lyrische Ergüsse sie prächtig fand, wogegen ihr der Dialog zu kühl und lang gedehnt schien. Sie meinte, den Dichter habe der Wunsch verleitet, den griechischen Chor auf die Bühne zu bringen, wozu er sich denselben Stoff ausgewählt, den Racine in seiner Thebaïde ou les frères ennemis dargestellt, nur daß bei Schiller beide Brüder sich in ihre als solche ihnen unbekannte Schwester verliebten und der eine Bruder den andern aus Eifersucht ersteche. An Racine hatte Schiller am wenigsten gedacht.

Wenn Böttiger von der klassischen Schönheit des Stückes hingerissen war, was ihn indessen nicht hinderte, darüber gelegentlich zu spotten, so hoben andere die Verschiedenheit des alten vom neuen Drama hervor, und erörterten die Abweichungen des schillerschen Chores vom griechischen Drama, über den sie sich zum Theil gegen Schillers Aeußerungen im Vorworte erklärten. Möliner gab im folgenden Jahre „Briefe über die Nachbildung der griechischen Tragödie in Schillers Braut von Messina", nachdem schon die Zeitung für die elegante Welt „einige Bemerkungen über den Chor in der Tragödie, besonders in Bezug auf Schillers Braut von Messina" (1803 Nr. 57 f.) und einen Bericht über „die Braut von Messina auf dem berliner Theater" (1804 Nr. 1) gebracht hatte. Eine eingehende Anzeige des Stückes von dem Gymnasiallehrer Ferdinand Delbrück in Berlin gab die neue, unter Goethes Leitung erscheinende jenaische Literaturzeitung im April. Sie ge-

fiel Goethe sehr wohl, da der Verfasser mit den Grundsätzen, nach welchen Schiller arbeite, im ganzen einverstanden sei, und recht gut einsehe, wo es mit unserer Tragödie hinaus wolle. Schiller selbst fand die Beurtheilung geistreich und lichtvoll; so viel Uebereinstimmung in den Hauptprinzipien zu finden, müsse ihn billig erfreuen, wenn auch über einzelne Besonderheiten noch kontroversirt werden könne. Auch Schillers Schwager Reinwald war von dem Stücke sehr erfreut. „Die Chöre mußten nach meiner Ahnung einen schönen, feierlich erhabenen Effekt machen", schrieb er, „ob ich gleich glaube, daß dies in purdemokratischen oder doch theilweise demokratischen Staaten noch mehr der Fall sein würde, wo der Chor die öffentliche Meinung oder die gemeine Sensation frei ausdrücken darf; doch hab' ich den Abgang dieses Umstands bei diesem Stück nicht empfunden. Meine Empfindung dabei überwog die gewöhnlichen Kritiken, wo man gewisse Theorien zu Grunde legt und daraus Schlüsse zieht."

Unter den spätern Beurtheilern ist besonders ein Bericht Böttigers in der Minerva von 1814 hervorzuheben. Höchst ungünstig waren dieser Wiedereinführung des alten Chors die Romantiker Tieck und A. W. Schlegel, auch der kunstphilosophische Solger. Der erstere meinte, noch nie habe sich unsere Bühne so weit verirrt, der Dichter habe dadurch, daß er im Grunde das Schicksal aufhebe, statt es zu ergänzen und zu erklären, der Wirkung sehr geschadet; alle drei verwarfen diese Art des Chores und die Auffassung des Schicksals. Seume erklärte den Anfang des Stückes für das Schlechteste, was Schiller je gedichtet, ja er fand es unbegreiflich, wie so etwas aus seiner Seele habe kommen können. Fr. H. Jacobi und die Seinigen konnten sich nicht des Lachens über diese Schicksalstragödie enthalten, die „ein ekelhafter

Spuk aus zusammengemischter Hölle und Himmel" sei. Aber auch die begeistertsten Lobredner mochten bei allem Schwunge der Dichtung in den Chören, bei aller Pracht, Würde und ergreifenden Tragik etwas Künstliches und Gemachtes nicht leugnen.*)

Schiller war von seiner ausschließenden Begeisterung für das alte Drama und dessen Chor bald zurückgekommen. Bei seinem Tell ward es ihm ganz wohl und heimisch, während er bei der mehr künstlichen Dichtung der Braut zwar viel gelernt und mit Sinn und Geist ersonnen, auch manchen schönen lyrischen Erguß gewonnen hatte, aber sie war doch mehr eine schöne Studie des Genius als eine freie Dichtung. Bei der Jungfrau hatte er so viel dichterische Kraft aufgewandt, daß er einer längern Ruhe bedurfte, um wieder aus voller Seele zu schöpfen; deshalb sehen wir ihn nach dieser zuerst mit vielen Planen sich beschäftigen, die Turandot bearbeiten und einen einfachen, ihm lange im Sinne liegenden frei erfundenen Stoff in antiker Weise versuchen, ein Versuch, der um so näher lag, als gerade damals die weimarische Bühne es mit den verschiedensten Arten des Dramas versuchte; hatte man ja eine Annährung an die griechische Bühne schon mit A. W. Schlegels Jon begonnen, Iphigenie aufzuführen gewagt, Nachbildungen terenzischer Stücke in Masken gegeben, ja Goethe zuletzt gar den wundersamen Alarkos Fr. Schlegels eigensinnig durchgesetzt. Da lag der Gedanke an die Ausführung des ihm schon seit Jahren vorschwebenden Schick-

*) Den ersten Theil einer Abhandlung „Schillers Braut von Messina vor dem Richterstuhl der Kritik" lieferte Oberlehrer Dr. Brosin im liegnitzer Schulprogramm von 1872, das nach einem einleitenden Vorworte im ersten Abschnitt die Kritik der antikisirenden und idealisirenden Richtungen vom ästhetischen, nationalrealen und sittlichen Standpunkte, im zweiten die Frage behandelt, ob das Stück eine Schicksalstragödie sei.

salsdramas im antiken Sinne mit Chören sehr nahe, was leider die traurige Schicksalstragödie im Gefolge hatte, wie Goethes Götz die polternden Ritterstücke. Die Braut ist nichts weniger als ein nothwendiger Fortschritt, oder nur Durchgang der schillerschen Dichtung, oder gar, wie der treffliche Hettner meint, die Spitze der mit der Maria Stuart eingeschlagenen antikisirenden Richtung, sie ist und bleibt, wie Goethes Achilleis, ein geniales Nebenwerk, dem Schiller den Stempel seiner mächtigen Dichternatur, vor allem in dem großartigen, die mächtigsten Leidenschaften entflammenden, die Tiefe der Seele aufregenden vierten Aufzug so entschieden aufgedrückt hat, daß wir auch dieser Gabe seiner hohen Künstlernatur uns um so inniger freuen, als wir in ihr nicht bloß einen Schatz prächtiger Reden und lyrischer Gesänge, sondern auch eine wohl ersonnene und durchgebildete Dichtung, und dazu ein wirksames Bühnenstück besitzen.

Neuerdings hat sich Boxberger der Braut von Messina sehr warm angenommen. Wenn Schillers frühere Stücke durch die Personen auf das Gemüth gewirkt, so sei er durch das Bestreben, das Gebiet der deutschen Tragik möglichst zu erweitern, nothwendig darauf gebracht worden, ein Stück zu schreiben, welches durch das in der Handlung waltende Schicksal auf den Verstand wirke. Sie sei der einzige ausgeführte Entwurf einer reinen Kunstschöpfung ohne stoffliches Interesse, am wenigsten ein verfehlter Versuch, die Antike auf die neuere Bühne zu bringen. Sein Chor sei so wenig eine ängstliche Nachahmung des griechischen, daß er die wesentlichen Fehler desselben zu vermindern, das Gute, wo möglich, zum dauernden Gewinne der neuern Bühne zuzuführen gedacht. So sei die Theilung in einen ältern, gesetztern und einen jüngern, leidenschaftlichen Chor, entsprechend

dem Charakter der beiden Brüder, ein wahrer Meisterzug. Das Stück sei in allem Wesentlichen so gut wie die Jungfrau eine romantische Tragödie; alles, was darin an das griechische Alterthum erinnere, gehöre, sehe man vom Chore ab, nur zur modernen Kunstsprache, treffe nicht den Geist. Wenn Schiller früher gemeint habe, der Glaube an Orakel sei in einem neuern Drama nicht zu gebrauchen, so habe er sich später überzeugt, daß dies wohl angehe, da der Aberglaube nie aus der Welt verschwinde, ja er habe nun, wie im Jon, zwei Orakel sich scheinbar widersprechen lassen. Unser Drama sei so wenig eine leidige Schicksalstragödie, daß es die Wahrheit des kantischen Sittengesetzes ausspreche: „Du sollst nie lügen, auch nicht zu gutem Zwecke." Aeußerst glücklich sei die von Schiller bei seinem frei erfundenen Stoffe getroffene Wahl des Lokals und der Zeit. Noch jetzt bewähre sich Körners Urtheil, in keinem modernen Werke finde man den Geist der Antike in einem solchen Grade; die Form gehe ganz unter in der Hoheit und Pracht der poetischen Form. Leider aber sei das Stück nicht allein für den Pöbel, sondern auch für die von Vorurtheilen eingenommenen Gebildeten zu fein. Unsere Uebereinstimmung und Abweichung von diesem durchaus selbständigen Urtheil brauchen wir nicht besonders hervorzuheben. Neuerdings hat W. Scherer die Braut als das höchste Werk reiner Kunst bezeichnet, das Schiller geschaffen, und sich weiter darüber ausgesprochen. Mit einem breiten Wasserstrom hat dann Walter Bormann in den Akademischen Blättern von Otto Siever I, 672—715 die Dichtung überschwemmt. In unserer Erklärung haben wir nur einige starke Mißverständnisse daraus hervorgehoben. Wer Verlangen nach dieser seltsamen Speise hat, möge sie an Ort und Stelle genießen.

II. Erfindung und Ausführung.

Die düstere Tragik eines Brudermordes reizte die Dichter der zu erschütternden Stoffen hinneigenden Zeit. Als die Unternehmer des hamburger Theaters Ende Februar 1775 einen Preis für das beste Trauerspiel aussetzten, liefen kurz hintereinander drei Trauerspiele ein, deren Gegenstand der Brudermord war, die unglücklichen Brüder von einem unbekannten Verfasser, Julius von Tarent von Leisewitz und die Zwillinge von Klinger, von denen die beiden letztern, die bald darauf im Druck erschienen, unsern jugendlichen Dichter lebhaft anzogen, besonders das Trauerspiel von Leisewitz, dem die Preisrichter Klingers Zwillinge nur wegen der „mächtig gewaltigen Triebfeder der unentschieden gebliebenen Erstgeburt“ den Vorzug gegeben. Klinger sowohl wie Leisewitz hatten die Sage von Cosmus von Medicis benutzt, wonach ein Sohn jenes Cosmus seinen eigenen Bruder ermordete und zur Strafe dafür vom Vater getödtet wurde. Schiller setzte sich frühe dieselbe Sage in einem von jenem Cosmus von Medicis benannten Stücke vor, von welchem wir nur wissen, daß es weniger wild und leidenschaftlich als das ihm vorangehende Drama, der Student von Nassau, gewesen, dessen Held, von dem Schiller eine Zeitungsnachricht zugekommen

war, eine Art Werther, sich selbst entleibte. Als der Dichter des Karlos sich zehn Jahre später wieder den Brudermord als Stoff eines in antiker Einfachheit, Reinheit und Würde auszuführenden Dramas vorsetzte, hatte ihn eben das griechische Drama mächtig ergriffen. Er wollte daraus eine Schicksalstragödie nach der Weise der Sage von Oedipus und dessen unglücklichem Geschlecht machen: weder sollten die Brüder sich gegenseitig tödten, noch der Vater den Mörder mit dem Tode bestrafen, vielmehr dieser im drückenden Gefühl der von der Eifersucht ihm aufgedrungenen Schuld sich selbst zum Sühnopfer weihen. In der Oedipussage liegt der Grund alles Unglücks darin, daß Laius durch das Orakel, er werde von seines Sohnes Hand fallen, sich nicht warnen läßt, und die Gattin diesen Sohn wider des Vaters Willen am Leben erhält, worauf dieser nicht allein den Laius tödtet, sondern auch seiner eigenen Mutter sich vermählt, endlich, als er seine unfreiwillige Schuld erfahren, sich selbst blendet, den ihn mißhandelnden Söhnen flucht und ihren gegenseitigen Mord von den Rachegöttinnen wünscht. Schiller stellte, in glücklicher Vereinfachung der Fabel, den Brudermord als Strafe für die frevle Ehe des Vaters dar; dieser hat seinem eigenen Vater die Braut geraubt und dadurch den schrecklichen Fluch des Gekränkten über die unselige Verbindung veranlaßt, was an den Fluch des Vaters des Phönix in der Ilias (XI, 450 ff.) erinnert. Oedipus vernimmt, als er das delphische Orakel befragt, er werde seinen Vater tödten und seine Mutter ehlichen; von der grausen Erfüllung dieses Orakels kann ihn keine Vorsicht retten, ja sein schrecklicher Fluch erhält durch das waltende Schicksal erst seine sühnende Vollendung, bringt auch seinem Geschlechte den Untergang. Die Söhne kennen den auf ihnen

lastenden Fluch, dessen Erfüllung sie zunächst zu hindern suchen: aber die Herrschsucht des ältern vertreibt gegen den geschlossenen Vertrag den jüngern, der in der Fremde sich vermählt und ein Heer verbündeter Fürsten gegen die Vaterstadt führt, um jenen zur Haltung des gegebenen Wortes zu zwingen. Da die Verblendung des die Gewalt besitzenden Aeltern die Aussöhnung unmöglich macht, stürzen sie sich, obgleich sie des Fluches des Vaters gedenken, mit blinder Wuth in den Zweikampf. Schiller läßt die Orakelsprüche fallen, an ihre Stelle treten bedeutsame Träume, die aber bei ihm mehrfach Orakel heißen; der Fluch des Vaters, der nur ganz allgemein dem freveln, sein Recht ruchlos verletzenden Ehebunde gilt*), ist den Brüdern ebenso unbekannt wie die auf den schrecklichen Untergang deutenden Träume. Schiller läßt die Brüder sich wirklich vor der Mutter versöhnen und den festen Willen zum Frieden hegen; aber die leidenschaftliche Eifersucht des jüngern, der sich vom ältern hintergangen wähnt, reißt ihn zur schrecklichen That hin. Doch auch hier zeigt sich die Macht des Fluches: denn die Geliebte beider, welche den Mord veranlaßt, ist die demselben unseligen Ehebund entsprossene Tochter. Der Vater hatte sie, weil er, nach der Traumauslegung eines Magiers, von ihr Verderben fürchtete, dem Tode preisgeben wollen, aber die Mutter sie aus Liebe zu dem Kinde, in welchem sie, nach der von einem Mönche ihr gegebenen Deutung eines Traumgesichtes, die Vermittlerin der Söhne ahnte, gerettet und geheim auferziehen lassen, ja sie sollte auch nach dem Tode des Vaters bis zur Aussöhnung der Brüder im Kloster bleiben. Zu ihrem

*) Isabellens Gatte hatte die Braut seines Vaters geraubt, die ihm, dem Räuber, nur widerwillig folgte. Vgl. IV, 5 76 ff.

Mönche hatte sie größeres Vertrauen als zu dem arabischen Magier ihres Gatten, nicht allein weil ihr das Christenthum mehr galt als der Islam, sondern auch deshalb, weil jene Auslegung die erwünschte Rettung der Tochter ihr zu befehlen schien; denn sie ahnte nicht, daß beide Verkündigungen zusammenstimmten, ja die scheinbar günstige des Mönches das Schlimmste in sich berge. Wenn in der Oedipussage der Tod des ausgesetzten Kindes durch einen Zufall gehindert wird, so rettet hier die Mutter absichtlich ihre Tochter, wodurch sie selbst die Netze des Schicksals zusammenzieht, dem sie zu entgehn hofft: in beiden Fällen wähnt der Mensch das verkündete Schicksal abwehren zu können. Es ist nicht zu verkennen, daß die Traumauslegungen einen viel schwächern Boden der Entwicklung gewähren als das in ganz Griechenland als Wort des untrüglichen, von Zeus selbst mit der Weissagung begabten Apollo geltende delphische Orakel. Die Zweideutigkeit des Orakels galt in der Sage allgemein, wogegen Schillers arge Zweideutigkeit der Auslegung des Mönches anstößig ist. Die bei den griechischen Tragikern vorkommenden Träume beziehen sich nur auf das bevorstehende oder schon geschehene, doch noch unbekannte Unglück, nie spricht sich in ihnen eine Warnung aus, welcher der Mensch zuwider handelt, wie Laius, oder das unvermeidliche Schicksal, welchem man zu entgehn hofft. Schiller schwebten hierbei wohl die von den Magiern ausgelegten Träume des Astyages vor, welche diesen bestimmten, seine Tochter Mandane dem Kambyses zu vermählen und deren Kind dem Tode zu überliefern (Herodot I, 107 f.). Wird die Wirkung schon dadurch geschwächt, daß es nicht die untrügliche Stimme eines Gottes ist, welche das Schicksal verkündet, so noch mehr dadurch, daß die Königin an die Auslegung des arabischen

Magiers gar nicht glaubt, sondern als Christin der Deutung des Mönches vertraut, die das gerade Gegentheil von jener zu besagen scheint. Schlimm genug ist es auch, daß die christliche Auslegung, wie so manche Orakelsprüche, die falsche Auffassung so nahe legt, daß der wahre Sinn derselben fast ausgeschlossen scheint, wogegen der Araber die Wahrheit offen ausspricht. Indessen ist diese Schwäche der Grundlage der Fabel durch die glückliche dramatische Belebung und die geschickte Anordnung so verdeckt, daß sie dem von der Ausführung hingerissenen Zuschauer sich entzieht.

Schiller hat die tragische Wirkung dadurch sehr gesteigert, daß die Geliebte beider Brüder ihre eigene unbekannte Schwester ist, wodurch sich die Ausbildung der Fabel ihm fast von selbst ergab. Auffallend erscheint es freilich, daß keine bösen Träume den Eltern das traurige Ende der aus der freveln Ehe hervorgehenden oder hervorgegangenen Brüder andeuten, ehe die Mutter mit dem dritten Kinde gesegnet ist, von welchem das Verderben des ganzen Geschlechts geweissagt wird, falls es eine Tochter sein werde, was ja von dem Willen der Eltern ganz unabhängig war. Jedenfalls wäre es im Sinne des alten Dramas, wenn der warnende Traum vor die Erzeugung des dritten Kindes fiele: aber das ging deshalb nicht wohl an, weil auch bei Befolgung dieser Warnung die Söhne der verfluchten Ehe sich gegenseitig hätten morden müssen. Jetzt kommt der das drohende Schicksal andeutende Traum, den wir eigentlich gleich nach oder vor der Geburt der Brüder erwarten, etwas spät nach, aber der Dichter wollte mehrere auf einander folgende Träume vermeiden, da er schon eines doppelten Traumes bedurfte, eines, welcher dem Vater, falls das dritte Kind eine Tochter wäre, den Unter-

gang des Geschlechtes verkündet, eines andern, welcher der Mutter weissagt, die von ihr geborene Tochter werde die feindlichen Brüder „in heißer Liebesglut vereinen“. Die Schwesterliebe selbst hat Schiller als etwas Verbrecherisches geschickt darzustellen gewußt, obgleich beide Brüder Beatrice als Schwester nicht kennen und noch keine blutschänderische Verbindung erfolgt war, sondern Don Manuel, der geschworen, sie müsse die Seine werden, sie entführt hat. Auch in Lessings Nathan findet sich eine Liebe der unbekannten Schwester; aber der Tempelherr erkennt Recha noch frühe genug als seine Schwester, und wie tief ihn auch der Schlag erschüttert, die Geliebte zu verlieren, in seiner Schwester hat er ein neues ungeahntes Glück gefunden. Aber Beatrice trauert ihrem Bruder als Geliebtem nach; auch ist Don Cesar auf diese Liebe noch eifersüchtig, als er in Beatricen schon seine Schwester erkannt hat.

Wenn Oedipus das ihm drohende Schicksal aus dem Munde des Gottes weiß und seinen Söhnen dessen Fluch bekannt ist, so bleibt den feindlichen Brüdern und ihrer Schwester die Verkündigung der Träume verborgen; erst als die Brüder versöhnt bei der Mutter sich einfinden, hören sie von dem schrecklich gedeuteten Traum des Vaters, auf den sie gar kein Gewicht legen, da er durch den hoffnungsvoll ausgelegten Traum der Mutter widerlegt scheint. Ohne Ahnung, es könne ihnen ein Unglück drohen, vielmehr durch die Kunde erfreut, daß ihre Schwester noch lebe, schauen sie in eine hoffnungsvoll vor ihnen sich ausbreitende Zukunft. Der Zwist liegt auf ewig hinter ihnen, als zunächst der Raub der Schwester sie aufschreckt; aber eben diese Schwester ist die Geliebte beider, und in eifersüchtiger Wuth mordet der jüngere Bruder den ältern, den er in den Armen der

Geliebten findet, ohne daß er die wunderliche Verschlingung des Schicksals ahnte, die dem andern sich eben entsetzlich enthüllt hat.

Die feindlichen Brüder des griechischen Dramas, nicht weniger die Racines, tödten sich gegenseitig im grauenvollen Zweikampf, nicht ohne Bewußtsein, daß sie den Fluch ihres Vaters erfüllen. Bei Schiller ist der Mord des ältern Bruders die Folge leidenschaftlicher, augenblicklich erregter Eifersucht; erst nach der schrecklichen That erkennt der jüngere, daß das Schicksal ihres Hauses diese herbeigeführt hat: aber flucht er auch der Mutter, welche durch die Rettung der Schwester die fürchterliche Erfüllung des Schicksals verschuldet habe, so nimmt er doch die Schuld des Mordes auf sich und tödtet sich selbst zur Sühne und weil er unfähig ist, das Leben zu genießen, das er dem Bruder in der Hitze der Leidenschaft geraubt hat. Ruhig geht er dem Tod entgegen, den er sich selbst zugezogen; weiß er ja, daß er nur so den Fluch seines Hauses lösen kann, und er darf mit dem Gefühle scheiden, daß Beatrice ihn als Bruder liebt. Die ganze Schwere des Unglücks trifft die Mutter, die, wie es der Chor in seiner allgemeinen Betrachtung ausspricht, sich vermessen, klüglich das Schicksal zu wenden, aber gerade dadurch es selbst vollendet hat, was freilich nur dann ganz zutreffen würde, wenn ihr nicht eine besondere Traumdeutung zu Theil geworden wäre, die den bösen Traum des Gatten zu widerlegen schien. Von ihrem höchsten Glücke stürzt sie jäh in die Tiefe des Verderbens: an demselben Tage, wo sie die Versöhnung ihrer Söhne erlebt, der Anerkennung ihrer Tochter und der kindlichen Umarmung zweier Schwiegertöchter sich zu erfreuen hofft, verliert sie durch die gräßliche Erfüllung des gedrohten Schicksals beide Söhne, sieht ihr und der Tochter Glück auf immer vernichtet.

Schiller verlegt die Szene nach Messina, wie Leisewitz nach Tarent. Das Geschlecht, das hier zu Grunde geht, ist ein normannisches Fürstengeschlecht, das schon geraume Zeit über Messina herrscht. Daß in Messina keine Fürsten regierten, daß der König Siziliens über alle dortigen Städte herrschte, es in Messina, wie in den übrigen größern Städten, nur sogenannte Straticoti gab, welche die höchste Gerichtsbarkeit übten, kümmert den Dichter bei seiner freien Erfindung nicht. Messina war im Jahre 831 in die Hände der Sarazenen gefallen, und schon im folgenden ganz Sizilien mit Ausnahme von Syracus und Taormina eine Provinz der aghlabitischen Fürsten in Tunis geworden, die unter einem besondern Emir stand. Als die Aghlabiden 910 von den Fatimiden gestürzt wurden, behauptete sich ein Theil Siziliens unter eigenen sarazenischen Emiren, aber schon 941 war die durch Krieg verödete Insel unter den Fatimiden vereinigt. Noch vor der Mitte des elften Jahrhunderts zerfiel Sizilien in eine Anzahl kleiner sarazenischer Herrschaften. Der jüngere Bruder des Normannenfürsten Robert Guiscard, der schon 1071 Unteritalien besaß, Roger, eroberte allmählich die ganze Insel. Enna, der letzte Haltpunkt der Sarazenen, fiel 1091; eine Zeit lang, während seines Zwistes mit Robert, war Rogers Herrschaft wieder auf Messina beschränkt gewesen, dessen sich die Normannen mit 300 Mann bemächtigt hatten. Sein Sohn Roger II., dessen Mutter Adelheid von 1101 bis 1120 die Regierung führte, vereinigte die Herrschaft Unteritaliens mit der von Sizilien. Unter Rogers ausschweifendem Sohne Wilhelm I. zerfiel die normannische Herrschaft immer mehr. Sein Nachfolger Wilhelm II., hatte zunächst mit Aufständen zu kämpfen, an denen sich auch Messina betheiligte, doch gewannen seine

Gerechtigkeit, Liebenswürdigkeit und Klugheit die Herzen aller. Nach dessen Abscheiden kam die Insel durch seine Tochter an ihren Gemahl, Kaiser Heinrich VI., der aber, weil die Sizilianer ihm den Grafen Tancred, einen natürlichen Sohn des Bruders Wilhelms I., entgegenstellten, erst nach dessen Tode sich Siziliens bemächtigen konnte. Schiller denkt sich die Vorfahren der feindlichen Brüder während der normannischen Herrschaft als Fürsten von Messina, wobei er die Theilung Siziliens in viele kleine Fürstenthümer annimmt, wie sie längere Zeit während der Sarazenenherrschaft stattfand. Der Chor sagt, das fremde, jetzt in Messina herrschende Geschlecht sei auf dem Meerschiff von der Sonne Untergang vor langer Zeit gekommen; zuerst gastlich aufgenommen, habe es sich der Herrschaft bemächtigt. Dies widerspricht freilich der Geschichte; richtiger werden sie später als „fremde Eroberer" bezeichnet. Noch auffallender erscheint es, daß das herrschende Geschlecht allein gekommen sein soll; wenigstens ist von Stammverwandten keine Rede, ja selbst der Chor, worin doch die Vertrautesten der beiden Fürstensöhne sich befinden, besteht nicht, wie es natürlich wäre, aus Normannen, sondern aus Einheimischen. Daß das Geschlecht schon lange über Messina geherrscht, ergibt sich auch aus der Aeußerung des Chores, in dem „götterbegünstigten, glücklichen" Hause, das Beatrice betrete, „wandere das goldene Szepter in stetiger Reihe vom Ahnherrn zum Enkel hinab". In Isabellens erster Rede hören wir, Messina sei rings von Feinden umgeben, was wir freilich näher bestimmt wünschten. Zur Wahl von Messina wurde Schiller wohl durch die wechselvolle Geschichte Siziliens bestimmt, auf dem ihm gerade Messina wegen der Nähe des Aetna am günstigsten schien. Die Vorrede entschuldigt die Freiheit, daß er neben der

christlichen Religion die griechische Götterlehre angewandt und auch an den maurischen Aberglauben erinnert habe, mit der Bemerkung, in Messina hätten die drei Religionen theils lebendig, theils in Denkmälern fortgewirkt und zu den Sinnen gesprochen. Der maurische Aberglaube zeigt sich aber im Stücke nur darin, daß der alte Fürst einen Araber, einen „Magier", den Isabella nur sehr uneigentlich einen „Götzendiener" nennen kann, als Traumdeuter befragt. Und auch mit dem Wechsel zwischen der christlichen Religionsanschauung und der griechischen Vorstellung ist es nicht so schlimm, wie man wohl behauptet hat; die Einheit der Dichtung wird dadurch keineswegs zerstört, wie Frau von Staël behauptete. Wenn der Herzog Karl August meinte, die eigentlichen Hauptpersonen seien Stockkatholiken, der Chor bestehe aus Heiden, so ist dies nicht begründet, da der letztere wie häufig er sich auch antiker Bezeichnungen der Gottheit bedient, keineswegs den christlichen Glauben leugnet, auch die Personen des Stückes sich der heidnischen Bezeichnungen nicht enthalten. Zunächst muß man die dichterischen Personifikationen als solche anerkennen. Wenn das Unglück oft als Dämon (einmal als böser Genius) bezeichnet, das Unglück, das Verbrechen, der Haß, der Neid persönlich gedacht werden, ja auch die Eumeniden, die Erinyen, die Furien, der Tod, die Todesgötter, die Manen und Penaten, die Hausgötter, ebenso die der Mythologie entnommenen Gestalten der Viktoria, der Hebe, der Medusa, des Charon sind als rein dichterische Bezeichnungen zu fassen. Wer solche, zum Theil in den gewöhnlichen prosaischen Ausdruck übergegangene Bezeichnungen dem Dramatiker nicht gestatten will, beraubt ihn eines gar wirkungsvollen Mittels der Darstellung. Zu dem weit ausge-

dehnten Gebrauche solcher Bezeichnungen glaubte Schiller sich durch das Lokal und die besondere Art des Stoffes berechtigt. Von anderer Art ist es freilich, wenn Don Cesar sagt, Isabella möge zum Grabe ihrer Söhne flüchten und deren Gottheit anrufen, da sie dann Götter seien, die auf ihr Gebet hören und sie stärken würden. Aber dieser, der sich selbst als Sühne für den Bruder hinopfern und dann mit ihm in einem Grabe ruhen will, kann nicht der christlichen Anschauung sich bedienen, die hier auch höchst matt abfallen würde, er muß bei diesem heldenhaften Entschlusse der alten, seiner so würdigen, menschlich erhabenen Vorstellung sich hingeben, daß er, mit dem Bruder zu innigster Liebe vereint, vom Himmel herab die unglückliche Mutter trösten werde. Wenn nicht bloß der Chor, sondern auch Isabella und Don Cesar in leidenschaftlicher Erregung der Götter gedenken, so ist dies eine auch dem lyrischen Gebrauche, ja der gewöhnlichen Rede nicht fremde Ausdrucksweise*), deren sich Schiller auch in der Maria Stuart und der Jungfrau im Munde entschiedener Christen bedient. Aehnlich ruft Isabella die Himmelsmächte oder die himmlischen Mächte an, wie Karl Moor in den Räubern; mehrfach wird so des Himmels gedacht. Von einem glücklichen Zufalle steht II, 1 ein Gott und daselbst heißt es: „Welches Gottes Macht entrückte dich?“ In gleicher Weise stehen Dämon, einmal böser Genius. Don Cesar erkennt in seinem frühern Hasse „eine (warnende) Stimme Gottes“, Isabella spricht von einer Götterstimme, wo man freilich lieber Gottesstimme läse. In götterbeglückt und ähnlichen Zusammensetzungen ist die Form der Mehrheit kaum als Hindeutung an die alte

*) Besonders im Ausrufe, wie im Französischen dieux, grands dieux, wonach auch der deutsche Dichter Götter, große Götter gebraucht.

Götterwelt zu betrachten. Aehnlich stehen meine Sterne, des Gestirnes Macht, welch bösen Sternes Macht. Nur zweimal wird des Schicksals gedacht. Wenn das ganze Verderben, welches unser Drama darstellt, als ein „alter Fluch des Hauses" bezeichnet wird, so ist dies freilich eine echt antike Vorstellung, die besonders in den Greulgeschichten vom Hause des Lains und des Pelops ausgebildet erscheint, aber auch der Gott des alten Testaments straft die Sünden der Väter bis ins dritte und vierte Glied, und der Glaube, daß eine rächende Nemesis in den Geschlechtern der Menschen herrsche, liegt dem natürlichen Sinne so nahe, spricht sich in so manchen neuern Sagen aus, drängt sich sogar dem denkenden Geschichtsforscher so mächtig auf, daß dieser im Geschlechte des Fürsten von Messina waltende Fluch, hier als Folge der freveln Verletzung des Vaters, unserer Anschauung durchaus nicht fremd ist.*) Von sonstigen Anklängen

*) Von einem bösen Fatalismus kann man um so weniger sprechen, als das Bestehen des freien Willens neben der göttlichen Vorsehung dem menschlichen Geiste noch immer, wenn wir die Wahrheit gestehn wollen, unbegreiflich ist, auch das unverschuldet so viele treffende Unglück, das gar manches blühende Leben mit einem Schlage zerstört, der manche ihr ganzes Leben hindurch verfolgende Unstern zu den gewöhnlichsten Lebenserfahrungen gehören. Freilich soll die Dichtung diese Mißtöne der Weltordnung harmonisch auflösen, sie darf sie nur als Sühne für eine sittliche Schuld darstellen, und die von solchem tragischen Unglück Betroffenen dürfen nicht als durchaus unschuldig erscheinen, wenn auch ihr Vergehen oder ihre Schwäche in keinem Verhältniß zu ihrem Mißgeschicke steht. Auch müssen sie ihre Schuld erkennen und sich sittlich darüber erheben, wie es in Schillers Drama entschieden der Fall ist, das vom wüsten Fatalismus der spätern sogenannten Schicksalstragödien sich durchaus fern hält, wenn es auch einzelne Zufälligkeiten, wie das Nichtabbrechen des fürstlichen Katafalks, mit geschickter Benutzung des im menschlichen Herzen liegenden Aberglaubens, wirkungsvoll verwendet.

an das Alterthum ist außer Isabellens Erwähnung der Vogelzeichen (IV, 4), woran diese selbst so wenig als an die Wahrheit der Astrologie glaubt, nur die der Asche des Todten in einem Kruge (IV, 6), einer Urne (IV, 9), zu bemerken, welche mit der neuern Sitte der Bestattung in Widerspruch steht. Die Erwähnung des Scheiterhaufens am Schlusse von I, 4 beruht auf besonderer Veranlassung. Sonst ist überall die katholische Sitte und Anschauung gewahrt. Isabella fleht zu allen Heiligen, Beatrice zu allen Engeln, und erstere läßt die ihr drohende Gefahr durch einen Engel an ihr vorüberführen; sie ruft die hohe Königin des Himmels an und gedenkt der Befreiung von schwerer Sündenlast in der santa casa zu Loretto und am heiligen Grabe, wie auch der mächtigen Kraft des Gebets. Der Chor nennt die Madonna mit ihrem Sohne als das Schönste, was die kirchliche Kunst darstelle.

Gehen wir zum Chor über, so ist dieser freilich im alten Drama ein nothwendiger Bestandtheil, sein eigentlicher Ausgangspunkt; hatte er hier ja auch immer seinen besondern, von der eigentlichen Bühne geschiedenen Stand- und Tanzplatz, auf dem er nicht fehlen durfte. Aber auch wir Neuern sind durch die Oper an Chöre gewöhnt, wobei man um die Begründung ihres Erscheinens nicht gerade besorgt ist. In das neuere Drama wurden sie von Racine durch die biblischen Stücke Esther und Athalie eingeführt. Schiller hatte bereits bei den Maltesern einen Chor beabsichtigt, und Goethe wollte, als er im Jahre 1800 an die Uebersetzung von Voltaires Tancred ging, Chöre zu dem Stücke hinzufügen, welche, wie er an Schiller schrieb, dasselbe als öffentliche Begebenheit und Handlung nothwendig fordere, wonach diese vom griechischen Chore verschieden gewesen

sein würden. Kotzebue kam Schiller in seinen Hussiten vor Naumburg zuvor. Bei den feindlichen Brüdern ergaben sich von selbst die beiderseitigen Begleiter als Chöre, so daß sie keiner weitern Begründung bedurften. Auch ist es ohne allen Anstand, daß Don Manuels Begleiter besonnener und weniger leidenschaftlich sich zeigen als die des feurigen, raschen Don Cesar; aber eine willkürliche Annahme bleibt es, daß Don Manuel bloß reifere, Don Cesar bloß jüngere Männer in seinem Gefolge hat. Dem antiken Drama widerspricht es freilich, daß der Chor gleich von Anfang in zwei Halbchören erscheint, und diese Theilung durch das ganze Stück durchgeht, aber eine vollständige Herübernahme des griechischen Chores beabsichtigte Schiller nicht; dagegen scheint die Trennung in jüngere und reifere Männer dichterisch kaum berechtigt, da der geforderte Gegensatz hier nicht entschieden genug ist, wie er der Fall wäre, wenn wir neben den jüngern Männern Greise hätten, die zu den Chorbetrachtungen am passendsten wären, allein der Dichter konnte solche einmal als Begleiter der jungen Fürsten nicht brauchen. Der Chor der ältern Männer ist bei Schiller der Hauptchor, wogegen die Begleiter Don Cesars mehr zurücktreten. Aber gerade dieser Hauptchor ist den Fürsten nicht gewogen; er sieht in ihnen ein fremdes Geschlecht, wie er es I, 3 scharf genug ausspricht. Der Chor sollte theilnehmender an den Fürsten hängen und nicht aus Messinesen, sondern aus Normannen bestehn. Daß die völlige Ablösung der Fürsten von allen ihren Stammgenossen auffällt, ward schon bemerkt. Bei den Alten sprach entweder der ganze Chor oder, im Gespräche mit den Personen, der Chorführer, zuweilen traten alle einzelnen Chorpersonen nacheinander redend auf. Schiller ließ in der spätern Anordnung

nur den Schluß der Lieder von beiden Halbchören oder einem derselben wiederholen, sonst bloß die Chorführer sprechen. Hierbei ging er aber sehr willkürlich zu Werke, indem vom ersten Chore bloß vier, vom zweiten drei Personen besonders reden, während die übrigen sich immer nur an den vereint gesprochenen Schlußversen betheiligen. Da er einmal darauf verzichtete, daß die Chorlieder von allen Personen gesungen würden, so hätte er nur den Chorführer jedes Halbchors, mit Ausnahme der von allen wiederholten Schlußworte, sprechen lassen sollen. Die nacheinander redenden sieben namentlich bezeichneten Chorpersonen sind rein willkürlich gewählt, um nur nicht immer dieselben sprechen zu lassen. Die Willkür geht so weit, daß einmal (III, 3) je drei von den Halbchören, gleich darauf je zwei zusammensprechen; ersteres kehrt wieder III, 4, wo unmittelbar vorher nur je einer gesprochen hat. Am auffallendsten ist die Willkür im vierten Aufzuge. Als der erste Chor die Leiche Don Manuels bringt, sprechen abwechselnd Cajetan und Berengar, dann diese zusammen mit Manfred, darauf der gesammte Chor, worunter wohl beide Chöre gemeint sind, dann die beiden Chorführer, worauf wieder der gesammte Chor den Weheruf erschallen läßt, dann nacheinander die beiden Chorführer, weiter Cajetan und Berengar erst nacheinander, dann zusammen, zuletzt mit Manfred. Eine glücklich durchgeführte Unterscheidung findet sich hier nicht.*) Besser war jedenfalls die früher beabsichtigte Theilung, wonach meist die Chorführer sprechen, der Schluß vom ganzen Chor

*) Ein Versehen war es, wenn Schiller am Ende von I, 3, als beide Chöre knieen, die vier Verse, statt von ihnen allen, nur von Cajetan sprechen läßt, auf den Bohemund und Berengar folgen, von den Personen des zweiten Chores nur Roger zu Worte kommt. Viel besser fallen in der Druckausgabe auf den ersten

wiederholt wird, nach diesen aber I, 8 und III, 5 zwei oder drei andere Chorenten hintereinander auftreten, worin freilich kein durchgreifendes Gesetz herrscht. Ueberhaupt hat sich Schiller bei der Theaterausgabe die Sache sehr leicht gemacht, statt nach künstlerischen Rücksichten die Abwechselung zu bestimmen. Bei der Erklärung folgen wir der ursprünglichen Anordnung.

Wenn der Chor bei Schiller neben seiner eigentlichen Bestimmung, in lyrischen Ergüssen die Ereignisse gefühlvoll aufzufassen, auch als Theilnehmer an der Handlung auftritt und sich mit den Personen des Dramas unterredet, so entspricht dies der Weise des griechischen Chores und der Vorschrift des Aristoteles: aber es fragt sich, ob diese doppelte Stellung, welche sich aus dem dramatischen Bedürfnisse der griechischen, nur wenige Schauspieler gestattenden Bühne ergab, auch künstlerisch zu rechtfertigen sei, was wir leugnen. Freilich macht bei Schiller bloß der Chorführer den Sprecher, oder es treten auch alle einzelnen Chorpersonen nacheinander hervor, aber dies weicht von der eigentlich lyrischen Bestimmung des Chores ab und macht aus ihm ein Zwitterwesen. Bei den Griechen ist der Chor nach dem Prolog immer anwesend; daß Schiller ihn ganz als betheiligte Person, als persönlichen Begleiter und Freund der beiden Fürsten einführte, bedingte seine zeitweilige Abwesenheit (II, 1. 5. 6. IV, 1. 2). Die eigentlichen Chorlieder zerfallen bei den Griechen in den sogenannten Einzug (Parodos), die Gesänge zwischen den einzelnen Auftritten (Stasima) und Klage-

---

Chor V. 5—22, auf den zweiten die folgenden. Das Versehen wurde wohl dadurch veranlaßt, daß V. 13—22 auf der Bühne nicht gesprochen werden sollten. Aber dann konnten sehr wohl die Personen des ersten Chores 5—12, 23—28, Berengar 29—33, Roger 34—39 sprechen.

lieder (Kommoi). Schiller verfuhr hierin ganz frei: freilich singen auch seine beiden Chöre gleich bei ihrem Erscheinen auf der Bühne, aber nicht während des Einzugs, sondern erst nachdem sie sich aufgestellt haben; später bleibt der Chor nicht an seinem Orte stehn, sondern geht und kommt mehrfach, mischt sich ein, wo es die Handlung fordert, ja die Chöre erscheinen im Streite, und auch wo eine lyrische Erhebung an der Stelle wäre, werden die Lieder gesprochen. IV, 4 hält der Chorgesang die Handlung in störender Weise auf. Daß Isabella, nachdem der Chor die bedeckte Bahre niedergesetzt hat, warten muß, bis dieser sein Lied geendet, ist unnatürlich, und bringt die Schauspielerin, welche diese darzustellen hat, in große Verlegenheit. Auch verzieht der angemeldete Don Cesar IV, 5 seine Ankunft zu lange, weil das schaurige Chorlied erst zu Ende sein muß. Eigentliche Klagelieder in der Weise der griechischen Bühne, daß der Chor mit einzelnen Personen wechselt, hat Schiller nicht, ja er läßt zuletzt den Chor sehr auffallend zurücktreten. Wahrscheinlich hatte er ähnliche Klagen zwischen dem Chore, Isabella und Beatrice beabsichtigt, aber er faßte den Schluß kürzer, als er ursprünglich vorhatte, vielleicht weil es ihm mit den Klageliedern nicht ganz nach Wunsch gelang. Ein solcher lyrischer Schluß würde von ergreifender Wirkung, und um so mehr an der Stelle gewesen sein, als das Drama das über dem Haupte der stolzen Königin sich entladende Unglück zur Darstellung bringen sollte. Die Verzweiflung läßt sie am Ende des dritten Aufzugs sagen, sie erleide alles schuldlos, da ihr die Erkenntniß der eigenen Schuld noch nicht gekommen, die sie erst ergreift, als auch Don Cesar dem Fluch zum Opfer fällt. Irren wir nicht, so lag es in Schillers Absicht, diese Erkenntniß in dem unausgeführten Schlusse zur

Darstellung zu bringen, und uns dadurch mit dem furchtbaren, sie niederschmetternden Unglück auszusöhnen. Dadurch hätte das Drama jedenfalls einen befriedigendern Abschluß gewonnen.

Palleske hat behauptet, die Komposition unseres Dramas könne sich an Scharfsinn dreist mit der von Lessings Emilia Galotti messen. Freilich hat Schiller ein lebendig ineinander greifendes, mit künstlerischer Berechnung gegliedertes, höchst wirkungsvoll Schlag auf Schlag bietendes Drama geliefert: aber, abgesehen von einigen unbedeutenden Unwahrscheinlichkeiten, hat er sich noch ein paar wirklich störende entweder zu schulden kommen lassen oder der größern Wirkung wegen gestattet. In der Vorfabel, die freilich schon nach dem Urtheil des Aristoteles sich eher Unwahrscheinlichkeiten gestatten darf, ist es wunderlich, daß dem Vater nicht der älteste Sohn ohne weiteres als Herrscher von Messina folgt, auch keines Streites um die Herrschaft gedacht wird, sondern die Parteien ohne weiteres, wie zwei gleichberechtigte Mächte, gegeneinander kämpfen, dann beide, ohne daß es zur Entscheidung käme, von Messina ausziehen, man weiß nicht, ob ausgewiesen oder freiwillig, ohne daß man ahnte, wo sie ihren Aufenthalt genommen, und bloß die Mutter im Palaste zu Messina zurückbleibt, deren Stellung zur Regierung ebensowenig hervortritt wie die Möglichkeit eines Bestandes der Regierung unter solchen Verhältnissen. Mußte auch der Dichter seinem Plane gemäß einen Kampf um die Herrschaft fern halten, so schwebt doch das Verhältniß der beiden Fürsten zur Regierung gar zu schattenhaft in der Luft, und ist um so unwahrscheinlicher, als der strenge Vater bei der Feindseligkeit der Brüder eine Bestimmung über die Nachfolge, wenn diese nicht selbstverständlich dem ältern Bruder zufiel, treffen mußte. Seine ersonnene Fabel

nöthigte den Dichter zu zwei großen Unwahrscheinlichkeiten. Don Manuel mußte im zweiten Aufzug seine sehnsüchtig wartende Beatrice, der er den Brautstaat in Begleitung des Chors überreichen will, aufsuchen, durfte nicht erst zur Mutter sich begeben. Nicht weniger fällt es auf, daß Don Cesar im vierten Aufzug plötzlich von der Verfolgung der Räuber der Schwester zurückkehrt, ohne daß dies irgend erklärt würde. Sonst hat der Dichter meist alles glücklich zu begründen und die rein erfundene Handlung so organisch zu gestalten und dramatisch folgerecht zu entwickeln gewußt, daß sich alles geschickt in einander fügt und einen lebhaft spannenden, nirgends sich verwickelnden Ablauf gewinnt.

Gleich am Anfang erfahren wir von Isabella selbst, daß ihre beiden von früh an in feindlichem Hasse gegeneinander aufgewachsenen Söhne nach dem vor noch nicht zwei Monaten erfolgten Tode des Vaters in der Stadt, ja in der eigenen Hofburg sich zu blutigen Kämpfen haben hinreißen lassen, so daß endlich der Rath der Alten, müde dieses verderblichen Zwistes, ihr gedroht, einen andern Fürsten zu wählen, wenn sie den Streit nicht zu hemmen vermöge. Eben erwartet sie die Söhne, und da beide sie als Mutter herzlich lieben, darf sie hoffen, ihr Einfluß werde sie doch endlich zur Versöhnung bestimmen. Deshalb will sie denn auch an diesem Tage ihre aller Welt unbekannnte Tochter, welche sie bisher in einem Kloster verborgen gehalten, durch ihren alten Diener, den einzigen Mitwisser ihres Geheimnisses, an den Hof bringen lassen und öffentlich anerkennen. Erst als wir von dem vor den Brüdern erscheinenden Gefolge vernommen, daß ihr vor langen Jahren aus dem Westen gekommener Ahn sich der Herrschaft bemächtigt habe, tritt Isabella in der Mitte ihrer Söhne auf. Umsonst versucht sie alle Mittel

der Mutterliebe und kluger Mahnung, unter ihnen Frieden zu stiften; da beide in ihrem Rechte zu sein glauben, betrachten sie jede Annäherung als Entwürdigung ihrer Ehre. Erst als die Mutter in leidenschaftlicher Verzweiflung sich entfernt hat, wirkt deren Wort, unterstützt durch die Mahnung des davon ergriffenen ältern Chores, und bald liegen die noch eben feindlichen Brüder innigst versöhnt sich in den Armen, worauf denn auch die Chöre sich umarmen. Das Glück scheint vollkommen zu werden, als der jüngere Bruder die Nachricht erhält, die Spur seiner Geliebten, welcher er so lange vergebens nachgeforscht, sei entdeckt, und wir zugleich vernehmen, der ältere habe seine Geliebte schon am Morgen aus dem Klostergarten entführt und nach der Stadt gebracht. Daß Don Cesar sein Geheimniß dem Bruder nicht mittheilt, wird durch des letztern kühle Ablehnung begründet.

Als nach Don Cesars Entfernung der Bruder die an diesem Morgen gewagte Entführung der Geliebten dem Chore verräth, beginnt die tragische Wolke aufzusteigen. Dem Chor mißfällt „dieses Klosterraubs verwegene That“, obgleich die Geraubte keine Nonne war; dabei gedenkt er des grauenvollen Fluches des Großvaters über die ruchlose Ehe, welcher das Brüderpaar entsprossen, ja er sieht in ihrer gegenseitigen Feindseligkeit eine Folge dieses Fluches, von dem er noch viel Schlimmeres fürchtet. Hier ist die eigentliche Exposition vollendet und schon der tragische Schatten über die Zukunft geworfen. Freilich Bormann will auch noch den ganzen folgenden Auftritt zum ersten Akte ziehen, obgleich dieser dadurch eine ganz ungehörige Länge erhielte. Nach seiner Meinung paßt der Auftritt dazu, weil er „ein Spiegelbild des Verbrechens der Eltern sei und sich planvoll an die Offenbarung dieser Schuld anschließe“. Schiller

wußte sehr wohl, was er that, als er den ersten Akt hier schloß, obgleich er durch die Hinzuziehung des folgenden Auftritts die Veränderung der Szene im zweiten Aufzug vermieden hätte.

Den Mittelpunkt des Dramas bilden die zwei folgenden Aufzüge. Zunächst finden wir Beatrice im einsamen Garten am Meer. Daß Don Manuel hier die Geliebte allein, ohne allen Schutz gelassen, war eine dem Dichter durch die ersonnene Fabel aufgenöthigte, freilich nicht sehr auffällige Unwahrscheinlichkeit. Wie ihre Entdeckung durch den Späher möglich geworden, erfahren wir von ihr selbst. Beatrice gesteht sich ihre Schuld, dem Willen der Mutter vorgegriffen und den Schleier jungfräulicher Zucht zerrissen zu haben. Daß die Geliebte der beiden Brüder eine und dieselbe und zugleich ihre Schwester sei, ahnt der Zuschauer schon hier. Diese selbst wird von banger Ahnung über ihr Schicksal erfaßt, das sie in den Strudel des dieses Brüderpaar entzweienden Hasses reiße, eine Furcht, die sich für den Zuschauer steigert, da er vom schauderhaften Fluche des Großvaters weiß. Um so weniger kann er sich der freudigen Zuversicht der über die Aussöhnung der Brüder grenzenlos glücklichen Mutter hingeben. Der Dichter mußte sich hier trotz der Einfachheit der erfundenen Fabel einen Szenenwechsel mitten im Aufzuge gestatten, den unsere neueste, einer durchaus unkünstlerischen Sucht nach strenger Schablone und möglichster Täuschung fröhnende, dem falschen Geschmacke sich unterwerfende Theaterpraxis so sehr verabscheut. Aber der hier eintretende Uebergang zur Zusammenkunft der beiden Söhne mit der Mutter erregt noch ein anderes, viel schwerer wiegendes Bedenken, dessen wir schon gedacht haben. Don Manuel muß nach I, 8 sofort vom Bazar mit dem Chore zu Beatricen eilen; er darf nicht diese

ganz unnöthig in bangen Sorgen um sich lassen, muß auch seinem eigenen unwiderstehlichen Zuge nach ihr folgen, da er sich eben nur entfernt hat, um den Brautstaat für sie zu kaufen und diesen, vom Chore begleitet, ihr zu überbringen: aber dann wäre freilich der Zusammenstoß mit Don Cesar schon früher erfolgt. Um dies zu vermeiden, läßt der Dichter Don Manuel vorher die Mutter aufsuchen, zu welcher ihn der Bruder höchst unbestimmt mit den Worten: „Im Arm der Mutter finden wir uns wieder", eingeladen hatte. Isabella ahnt so wenig wie ihre Söhne, denen sie die Freudenkunde von der noch lebenden Schwester mittheilt, welch ein böses Verhängniß ihrer warte, ja die Mittheilung, daß beide ihr heute die Braut zuführen werden, versetzt sie auf den Gipfel des Glücks, so daß sie sich als glücklichste aller Weiber preist. Aber der Zuschauer ist durch die beiden Träume, die sie selbst ihren Söhnen in der Ueberzeugung mittheilt, daß nur der eine, der ihr höchstes Glück zu verkünden scheint, zutreffen werde, noch besorgter geworden, da die Vereinigung der Söhne in heißer Liebesglut zu ihrer Tochter ihm in ihrer schrecklichen Wahrheit bereits aufgegangen ist. Freilich wird Isabellens Freude einigermaßen dadurch gedämpft, daß die Söhne ihr nicht vornehme Königstöchter als ihre Gattinnen zuführen werden, aber sie darf auf den großen Sinn beider vertrauen. Den ersten schweren Schlag versetzt der wie Niobe ihres Glückes sich überhebenden Mutter die Kunde vom Raube der Tochter, während der Zuschauer schon ein schlimmeres Unglück ahnt. Don Cesar eilt rasch von dannen, im festen Glauben, die Schwester sei von Korsaren geraubt. Den ältern Bruder hat schon der von der Mutter ihrer Tochter gegebene Name Beatrice stutzig gemacht; nach Don Cesars Entfernung will er sich vergewissern, daß die

schlimme Ahnung, er selbst habe die Schwester entführt, eine Täuschung sei. Freilich würde sich ihm die Sache sofort aufklären, wenn er auf der Beantwortung seiner Frage, in welcher Gegend der Raub geschehen sei, fest bestände und sich nicht durch Diegos Selbstanklage, die seine Ahnung nur bestärken mußte, davon abbringen ließe, er nicht durch die Mittheilung, daß sie bei dem Todtenamte des Vaters gegenwärtig gewesen, einigermaßen beruhigt würde. Aber eine starke Unwahrscheinlichkeit bleibt es immer, daß er es versäumt, allen Zweifelsqualen sich rasch durch die Gewißheit zu entreißen, welchem Kloster die Schwester anvertraut gewesen sei, was dadurch nicht gerechtfertigt erscheint, daß er statt dessen die Geliebte selbst fragen will. Wenn nach seiner Entfernung Don Cesar zurückkehrt, um zu hören, welches Kloster die Schwester verborgen gehalten, so scheint es eben viel leichter erklärlich, daß dieser in der Eile darnach zu fragen vergessen, als daß Don Manuel sich von der Frage hat abbringen lassen, ja das Auffallende tritt durch den Gegensatz um so schärfer hervor. Natürlich mußte der rasche Cesar vor Don Manuel enteilen, und er durfte in dessen Gegenwart die Frage nicht thun, wodurch der Dichter genöthigt wurde, ihn gleich zurückkehren zu lassen, weil er gar nicht wußte, wohin er sich wenden sollte. Als er wegeilte, hatte er in der leidenschaftlichen Aufregung über die erlittene Schmach des Hauses gar nicht der Geliebten gedacht; jetzt aber verkündet er der Mutter, daß er dieselbe vorher senden werde, damit sie unterdessen bei ihr Schutz genieße, auch ihrem Herzen Trost bringe. Hierdurch wird höchst glücklich die spätere, für die Handlung so bedeutende Sendung Beatricens eingeleitet. Der Raub der Tochter mahnt Isabella bitter an den auf ihrem Hause lastenden Fluch, doch regt sich in ihr noch keine

Ahnung, wie dies zur Auslegung ihres Traumes stimme, sie überläßt sich nur dem Schmerze über ihre arg getäuschte Hoffnung: dagegen muß der Zuschauer das Zusammtreffen ihrer beiden Söhne bei Beatricen und die schreckliche Erfüllung des dem Vater gewordenen Traumes fürchten. Auch hier will Bormann den Aufzug erst später (nach dem jetzigen dritten, nach dem Brudermorde) schließen. Die Verzögerung des Schicksals Manuels durch den Zwischenakt wirkt nach ihm störend.

Der dritte Aufzug führt uns in den Klostergarten zurück. Dort trifft Don Manuels Gefolge mit dem von Don Cesar zurückgelassenen zusammen und es droht zwischen beiden zum Kampf zu kommen; doch weiß Don Manuel die Ritter des Bruders zeitig zu entfernen. Beatrice, die während des Streites, vom Chore unbemerkt, hervorgetreten war, doch, von bängster Angst erfüllt, sich wieder zurückgezogen hatte, stürzt jetzt hervor: aber statt des gehofften Schutzes erschüttert sie die Kunde, daß ihr Geliebter Don Cesars Bruder ist. In höchst glücklicher dramatischer Belebung erfährt Don Manuel, daß Beatrice seine Schwester und zugleich die Geliebte seines Bruders ist. Don Cesar, vom Chore aufgestachelt, tritt heftig mit seinen Begleitern ein; leidenschaftlich geht er auf den Bruder zu, an den sich Beatrice ängstlich anschmiegt, und noch ehe dieser ein Wort der Aufklärung zu erwiedern vermag, ersticht er Don Manuel, den er für einen treulosen Verräther hält, da der alte gewaltsam zurückgedrängte Haß jetzt um so fürchterlicher ausbricht. Nur der Zuschauer und der Sterbende kennen die ganze Schwere des den Fluch vollendenden Schicksals; daß Don Manuel schuldlos ist, wissen freilich nur Beatrice und dessen Gefolge. Der mit Bruderblut befleckte Don Cesar, der den schmählichsten Verrath gerochen zu

haben wähnt, eilt davon, um die Schwester den Räubern zu entreißen. Vorher aber fordert er sein Gefolge auf, die Geliebte, in welcher er am wenigsten die gesuchte Schwester ahnt, seinem Versprechen gemäß, der Mutter zu bringen, was dieser sofort thut, ohne ein Wort zu äußern. Auch das Gefolge des Gemordeten entfernt sich mit der Leiche, nachdem es das Grausige der das Schicksal erfüllenden That ausgesprochen. So ist der Verlauf der ganzen Handlung durch die Ankunft der beiden Halbchöre im Palaste der Mutter bereits vorher bezeichnet. Don Cesar hätte schon von Beatricen die Wahrheit können erfahren und sodann die Sühne an sich vollziehen können: aber dieser darf nicht in leidenschaftlicher Verzweiflung sich tödten, mit besonnenem Muth muß er die fürchterliche Schuld auf sich nehmen und trotz aller Versuche, ihn im Leben zurückzuhalten, heldenhaft den letzten Schritt thun, auf Isabella aber soll Schlag auf Schlag fallen, bis zuletzt das freiwillige Ende des ihr noch gebliebenen Sohnes sie ganz niederschmettert.

Diese hat unterdessen, um baldmöglichst über den Erfolg der Verfolgung der Räuber Gewißheit zu erhalten, nach dem auf dem Aetna wohnenden Einsiedler gesandt, dessen Gebet sie schon oft in Anspruch genommen. Der Bote bringt ihr am Anfange des vierten Aufzugs die Antwort, Don Manuel habe die Schwester gefunden: aber was er weiter meldet, wie der Einsiedler seine eigene Hütte angezündet habe und unter dreimaligem Weherufe den Berg herabgestiegen sei, läßt sie trotz der guten Kunde das Aergste fürchten.*) Man kann zweifeln, ob dieser

*) Boxberger sieht darin ein aus dem griechischen Alterthum geschöpftes Motiv, das Schiller entweder aus Lessing oder aus dem von diesem benutzten Plutarch genommen. Im zweiten Bande von Lessings theatralischem Nach=

letztere Zug hier an der Stelle sei, ob es einer solchen neuen Aufregung ihrer Besorgniß vor der Ankunft ihrer Tochter bedürfe, welche sie gleich mit Schrecken erfüllt, da sie ohnmächtig hereingebracht wird, und das Gefolge, das den Auftrag seines Fürsten wörtlich ausführt, jede Auskunft verweigert, wie Beatrice in diesen Zustand gerathen. Doch darf sie sich auch der vollen Freude nicht hingeben, so thut es ihr doch wohl, sie jetzt öffentlich als ihr Kind anerkennen zu können. Der Chor geräth darüber in Bestürzung, da er die ganze Tiefe des Unglücks kennt, doch verharrt er in düsterm Schweigen. Als Beatrice erfährt, ihre Mutter, deren sie sich eben ganz freuen will, sei die Fürstin von Messina, wird sie von argem Entsetzen erfaßt, was in Isabellen die schrecklichste Ahnung erregt, besonders da der Chor voll Grausen nach der Thüre hinschaut, vor welcher eben ein Trauermarsch sich vernehmen läßt. Als sie endlich, um ihre bange Ungewißheit zu endigen, das Tuch von der niedergesetzten Bahre hebt, bleibt sie entsetzt stehn, aber noch immer ahnt sie nicht ihr ganzes Unglück: sie wähnt, ihr Sohn sei von des Räubers Hand gefallen, dem er die Schwester entrissen, und in grausem Schmerze flucht sie dem Mörder und seinem Geschlechte, dann aber spottet

---

laß (1786) findet sich der Entwurf eines Alcibiades, wo es heißt: „Umsonst ergriff der sternkundige Meton die brennenden Fackeln, verbrannte im heiligen Unsinne sein Haus und weissagte bei der Flamme Niederlage und Verderben [dem Zuge nach Sizilien]“. In der vorschwebenden Stelle des Plutarch (Alc. 17) lesen wir: „Der Astrolog [vielmehr Astronom] Meton hat, weil er entweder es einsah oder es durch irgend eine Art von Weissagung wußte [daß der Zug Athen verderblich sein werde], in verstelltem Wahnsinn sein Haus angezündet.“ Freilich kannte Schiller Plutarchs Lebensbeschreibungen schon längst, allein er dürfte eher den mit dem alten Bericht nur entfernt ähnlichen Zug selbst erfunden haben, um die Aufregung zu steigern.

sie in bitterer Verzweiflung der beiden Traumdeutungen, die sich beide als unwahr erwiesen, erklärt den Glauben an jede Art der Weissagung, wie auch an die Abwendung des Unglücks durch frommes Gebet, für eitlen Wahn. Nicht allein der Zuschauer, auch der Chor weiß, wie gerade diesmal die Traumdeutungen sich furchtbar wahr erwiesen, aber ehe noch Isabella über den darauf deutenden Weheruf des Chors nähere Auskunft verlangen kann, wirft ihr Beatrice vor, sie habe durch ihr verblendetes Eingreifen in das Schicksal, das Gräßlichste herbeigeführt, ein Vorwurf, der insofern ungerecht ist, als sie dadurch nur dem unvermeidlichen Schicksal gedient hat. Der Chor aber spricht das ganze Grausen über die schreckliche Rache des Schicksals aus, das sich erst jetzt der unseligen Mutter ganz enthüllen soll, als Don Cesar naht. Doch wie kommt es, daß Don Cesar, der seine Schwester überall zu Wasser und zu Lande aufsuchen wollte, so rasch zurückkehrt? Jede Andeutung darüber fehlt, und daß ihn die Liebe zurückgetrieben, ist ebenso unwahrscheinlich, als daß sein Schuldbewußtsein ihn nicht ruhen gelassen habe. Hier ist eine innere Unwahrscheinlichkeit, die durch nichts verdeckt wird. Die Mutter selbst führt ihn zur Leiche; ihr Fluch über den Mörder erfüllt ihn mit Entsetzen. Zuerst will er sich als Thäter angeben und die That als Ausbruch der Leidenschaft entschuldigen, aber da Isabella ein so grenzenloses Unglück gar nicht zu ahnen vermag, möchte er sie schonen, sie dem unseligen Anblick entziehen und über den Verlust trösten. Erst als er vernimmt, daß die Geliebte seine Schwester ist, erfaßt ihn der Blick in die Tiefe des Verderbens so gewaltig, daß er, wie eben Beatrice der „blödsichtigen Mutter“ ihre Erhaltung als Grund alles Elends vorgeworfen hat, sie als Urheberin aller dieser Greuel verflucht

und mit unbarmherzigem Ingrimm sich als Mörder des Bruders darstellt, den er in der Schwester Armen überrascht habe. Auch diese letzte Enthüllung schlägt Isabella nicht nieder, sie erregt nur ihren finstern Trotz, da die Götter an allem Schuld seien: und doch schiebt sie das Verbrechen des Brudermordes auf Don Cesar, gegen den die Schwere ihres Verlustes sie so erbittert, daß sie sich ganz von ihm lossagt, wobei sie unwillkürlich verräth, daß sie Don Manuel immer mehr geliebt habe.

Nach ihrem Abgange wendet sich Don Cesar an die Schwester, von der er eine mildere Beurtheilung hofft; sie allein dürfe ihm nicht fluchen. Beatrice aber, ganz ergriffen vom Verluste des Geliebten, dessen Leiche sie vor sich sieht, zerfließt in stummem Schmerze; nur ihre Thränen und Blicke sprechen. Der Schwester überlanges Schweigen dürfte dramatisch kaum zu rechtfertigen sein. Aeschylus ließ freilich seine Niobe einen großen Theil des gleichnamigen Stückes, sowie den Achilleus bis zur Mitte seiner Phryger von Schmerz erstarrt da sitzen, worüber Aristophanes spottete: aber dies ist dramatisch wirksamer als das bloße Geberdenspiel, welches der Dichter Beatricen gibt, die ihrem wild aufgeregten Schmerze seinen vollen Lauf lassen mußte. Don Cesar empfindet glühende Eifersucht, daß die Schwester bei dem ihr Haus zerstörenden Schicksal, das ihn in Folge des Brudermordes in den Tod treibt, dem Gestorbenen als Geliebtem nachtrauert, obgleich die gewaltigste Liebe zu ihr ihn selbst hingerissen hat. Da sie für ihn kein Wort, für sein Unglück keine Thräne hat, so kann er es in ihrer Gegenwart nicht länger aushalten, und er scheidet mit der Verzweiflung, daß weder Mutter noch Schwester ein Herz für ihn haben; Beatrice soll ihn nie wiedersehn. Der Chor endet mit einer Betrachtung der argen

Verwirrungen, welche die Leidenschaften im Leben anrichten. Hier wollte Schiller den vierten Aufzug schließen; da er aber später rascher abbrach, so zog er die noch folgenden Auftritte zu demselben Aufzuge. Viel passender hätte mit dem folgenden letzten Auftreten Don Cesars ein neuer Aufzug begonnen.

Isabella muß auch noch den Schmerz erleben, den ihr gebliebenen Sohn, von dem sie in leidenschaftlichem Fluche sich geschieden, nicht vom Tode zurückhalten zu können. Dieser soll mit ruhiger Besonnenheit die Strafe seiner Schuld auf sich nehmen und mit dem vollen Gefühl scheiden, was er im Leben zurücklasse, ausgesöhnt mit Mutter und Schwester, von deren Liebe er zuletzt überzeugt ist. So sühnt er die Schuld, die freilich vom Schicksal ihm bestimmt war, er aber als Folge seiner stürmischen Leidenschaft erkennt; er erhebt sich über sie und sein Schicksal, indem er edelmüthig sich selbst opfert, und so feiert er noch im Untergange seinen Sieg.*) Im Bewußtsein der Pflicht erscheint Don Cesar vor dem Chore, um seine letzten Befehl diesem mitzutheilen; den Schmerz über die Lieblosigkeit der Mutter und Schwester hat er in sein Herz zurückgedrängt. Noch in dieser Nacht soll die Leiche des Ermordeten feierlich bestattet werden; er selbst will als Sühnopfer ihm folgen. Vergebens

*) August Buttmann hat in der Schrift: „Die Schicksalsidee in der Braut von Messina und ihr innerer Zusammenhang mit der Geschichte der Menschheit" (1882), in dem Opfertode des Don Cesar etwas Dämonisches gefunden. Das göttliche Gericht vollziehe sich ungeläutert von irdischer Leidenschaft; das Dämonische werde eben auch da, wo es theilweise göttliche Zwecke erfülle, von den sinnlichen Gewalten der Erde magisch angezogen. Jedenfalls hat Buttmann Goethes Ansicht von dem Wesen des Dämonischen gründlich mißverstanden. Schiller braucht in unserm Drama Dämon, wofür er einmal böser Genius setzt, vom Unglück, wie die griechischen Tragiker. Vgl. oben S. 45 f.

sucht sein Gefolge ihn von dem Entschlusse abzubringen; er fühlt, daß der Fluch nur durch seinen Tod gelöst werden kann, welcher für ihn selbst, den nichts mehr ans Leben fesselt, eine Befreiung ist. Aber ganz unerwartet sollen noch zwei mächtige Gewalten ihn im Leben zurückzuhalten suchen. In der Königin hat die Kunde von Don Cesars Entschluß, sich selbst den Tod zu geben (Don Manuels mit dessen Leiche sich entfernendes Gefolge hat dies wohl aus seinen Reden geschlossen), die Stimme der Mutterliebe neu erweckt; sie empfindet das Unrecht ihrer Verwünschungen, zu denen sie die Glut des Schmerzes hingerissen hat, und will alles vergessen, da ja ihr Herz innig auch an diesem Sohne hängt, den ein so schreckliches Schicksal getroffen. Aber wie tief diesen auch die aus ihrer Seele sprechende Liebe ergreift, er fühlt, daß er scheiden muß. Als sie darauf Beatricen zu Hülfe ruft, hat er einen noch viel schmerzlichern Kampf zu bestehn; denn bei ihrem Anblick geht ihm ein neues Leben auf. Beatricens Anerbieten, durch ihren Tod den Geist des Gemordeten zu versöhnen, regt noch einmal wilde Eifersucht in seiner Seele auf, da er wähnt, sie sehne sich dem Geliebten nach. Doch bald überzeugt er sich, daß diese mit warmer Schwesterliebe an ihm hange und ihm gern troſtreich im Leben zur Seite stehn möchte. Schon glaubt der Chor, sie habe ihn dem Leben wiedergewonnen, aber der Anblick des Katafalks, auf welchem er jetzt den Sarg des Bruders sieht, mahnt ihn zu ernst an seine Schuld, und so weiht er sich dem Tode, im vollen Gefühle, welche reiche Liebe das Leben ihm noch biete; der Gedanke, daß seinem Unglücke Thränen fließen werden, geleitet ihn ins Jenseits, wo er, von aller Schuld gereinigt, mit dem versöhnten Bruder auf ewig vereint sein werde.

B. Gerlinger hat in der trotz Dingelstedts Empfehlung

etwas roh entworfenen und keineswegs ihren Stoff erschöpfenden Schrift: „Die griechischen Elemente in Schillers Braut von Messina", unserm Drama den Vorwurf gemacht, alle Personen desselben, mit einziger Ausnahme Don Cesars, seien völlig schuldlos, ohnmächtige Opfer der böswilligen fatalistischen Macht; überall sähen wir das Hereinragen und Eingreifen eines nach Willkür zermalmenden, ungerecht und ohne hohen Zweck vernichtenden Fatums, das jede erhabene, echt tragische Wirkung aufhebe, ganz im Gegensatze zum griechischen Drama, in welchem der Frevel des Ahnherrn nicht bloß die Quelle von Unglücksfällen, sondern auch von weitern Vergehungen werde. Aber keine der in den Untergang verflochtenen Personen des Stückes zeigt sich ohne Fehl.*) Don Manuel ist ein verschlossener Charakter, gleich seinem Vater, wie die Mutter selbst gesteht; durch diese starre Verschlossenheit wurde allein der fortgesetzte Hader mit dem jüngern, leidenschaftlich feurigen, aber offenen, herzlichen Bruder möglich, den er durch freundliches Entgegenkommen hätte gewinnen können. Das verhängnißvolle Zusammentreffen wird gerade durch sein Zurückhalten des Geheimnisses gegen den Bruder herbeigeführt, dessen Geneigtheit, ihm sein Geheimniß zu entdecken, er zurückdrängt. Dazu ist die Entführung der Geliebten in dem Augenblicke, wo sie zu den Ihrigen zurückgebracht werden und ihre Herkunft erfahren soll, eine Verletzung des

---

*) Vgl. Drenckmann „Schicksal und Schuld in Schillers Braut von Messina" (Programmabhandlung des Gymnasiums zu Königsberg i. d. N. 1868), dem ich freilich nicht in allem beistimmen kann. Bormann hat das Seine gethan, die Schuld sämmtlicher Personen über alle Gebühr zu erhöhen: er hat Isabella zur Ehebrecherin gemacht und auch Beatricen in unreiner Liebe zu Don Cesar entbrennen, sie von einem Manne zum andern schwanken lassen.

heiligen Familienrechtes, die gesühnt werden muß. Beatrice, die sich selbst Ungehorsam gegen die Mutter und Verletzung der jungfräulichen Zucht vorwirft, konnte den Anreizungen ihrer Seele nicht widerstehn. Auch nahm sie wider den Willen des Geliebten und ihrer Mutter am Leichenfeste des Fürsten Theil, ja sie wagte es, aus dem Garten, in welchen Don Manuel sie gebracht, in die nahe Klosterkirche zu gehn, beides Fäden, welche das Schicksal zum Verderben ihres Geschlechts in sein Gewebe zieht. Die Königin hat nicht allein in den freveln Bund gewilligt, sie hat auch ihrem Gemahle fremd und kalt gegenübergestanden und nichts gethan, um den Keim der Zwietracht in den Söhnen zu ersticken, die sie mit mütterlichem Stolze liebte, ohne diese Liebe, mochte sie auch vom Gatten sich nicht angezogen fühlen, thatkräftig zur Begründung eines engern Familienlebens zu verwenden; sie lebte einsam nur in der Liebe zu den Kindern, die ihr aber alle drei fern blieben, wenn auch die Söhne sie wirklich liebten. Sogar nach dem Tode des Vaters hat sie ihren Einfluß auf die Söhne nicht benutzt, dauernde Versöhnung zu stiften, wozu sie gerade die Tochter hätte zurückrufen müssen: statt durch diese deren Herzen zu vereinigen, was ihr die Traumdeutung so nahe gelegt, ließ sie den günstigen Augenblick vorübergehn; dem wilden Streite nach dem Tode des Vaters, den sie als Grund der Verzögerung der Anerkennung ihrer Tochter angibt, wäre sie dadurch zuvorgekommen. Freilich wünschte man, Schiller hätte uns einen Blick in den wirklichen Grund dieser verhängnißvollen Verzögerung gestattet, welchen die Scheu ihres stolzen Herzens, das Zerwürfniß mit ihrem Gatten in diesem lang bewahrten Geheimniß offen der Welt darzulegen, ihm bieten konnte. Ihr Stolz, der sie in ihrem Unglück dem Himmel

trotzen läßt, ist der Fehler, welchen das Schicksal erfaßt, um sie zu vernichten; an ihm geht sie zu Grunde, wie Oedipus am Jähzorne. So ist die ganze Beschuldigung, alle Personen unseres Dramas seien schuldlos, ein leeres Gerede; selbst der alte Diener vergeht sich, indem er Beatricen gestattet, am Leichenbegängnisse des Fürsten theilzunehmen. Freilich, daß die einzelnen Verschuldungen und der den Personen inwohnende Charakter auf so grauenvolle Weise zum tragischen Ausgange führen, wogegen manche andere, bei größern Vergehen und schlechterer Natur, von solchem Unglück verschont bleiben, dies ist eben ein Verhängniß, dem wir auch im gewöhnlichen Leben, wo Glück und Unglück so ungleich und unverdient vertheilt sind, nur zu häufig begegnen. Die Dichtung entwirrt den Knoten nicht, sie beleuchtet bloß schauerlich die Wolken, die das Menschengeschick verhüllen, indem sie die gewaltige Macht eines über allem menschlichen Willen erhabenen Waltenden uns ergreifend darstellt, wobei die Vorstellungen, deren sie sich bedient, eben nur unzureichende Bilder sein können, das Unbegreifliche nicht erklären.

Ein im Sinne der Alten entworfenes und gehaltenes Stück erwartete man größtentheils in Trimetern geschrieben, da diese neben trochäischen Tetrametern das Versmaß der eigentlich dramatischen Theile der antiken Tragödien sind: aber dieser Vers schien dem Dichter für unsere Bühne zu schwer, und so blieb er bei dem fünffüßigen Jambus, worin auch Stolberg den Aeschylus übersetzt hatte. Nur in einem bedeutenden, aus 58 Versen bestehenden Auftritte, dem achten des vierten Aufzugs, hat sich Schiller des Trimeters bedient, wie auch schon in ein paar Szenen der Jungfrau; den Schluß aber bilden doch zwei fünffüßige Jamben, vier andere haben sich sonst eingeschlichen. Die Jamben

sind in unserer Tragödie rein gehalten; nur einmal beginnt ein Trimeter anapästisch (Den Verbrecher). Die 27 sechsfüßigen Verse, von denen einer wegfallen würde, wenn man am Schlusse statt sternekundigen läse sternekundgen, sind dem Dichter zufällig untergelaufen, wie dies auch sonst bei Schiller und Goethe der Fall ist. Einmal (II, 6) zeigt sich auch ein freilich auf drei Reden vertheilter Siebenfüßler: „Wo ist sie? Wo ist Beatrice? — Beatrice! — Bleib'!", aber er fand sich nicht in der Handschrift, da Manuels Beatrice! in dieser fehlte. Sehr wenige vierfüßige Verse hat sich Schiller gestattet, einmal (IV, 4) vier hintereinander mit entschiedener Absicht:

O himmlische Mächte, es ist mein Sohn! —
Unglückliche Mutter, es ist dein Sohn!
Du hast es gesprochen, das Wort des Jammers,
Nicht meinen Lippen ist es entflohn,

wo auch der Anapäst und der Reim bezeichnend verwandt sind. In dem bald darauf folgenden Verse:

Geschlecht! — Weh! Wehe! Wehe! Wehe!

könnte man etwa den Ausfall eines Wehe annehmen. Kleinere Verse finden sich gar nicht, nur daß im letzten Auftritte einmal Leb wohl!, wie Lebt wohl! am Schlusse von Goethes Iphigenie, für sich steht.

In der Prosodie folgt Schiller der gangbaren Freiheit, wonach höre, lebe, bog er, ließ er, weil er, zu der u. ä. jambisch gemessen werden dürfen. In Bezug auf die Versfüße bemerken wir, daß der Anapäst achtmal im ersten Fuße steht (die Verse beginnen mit eine, meine, dem Artikel das oder die, mit um die, o ich und heute frühe*), viermal im fünften

*) Hier hat man im Jahre 1806 Heut frühe gesetzt.

(in den Versschlüssen das thebanische Paar, gegeneinander, würde sie ihm, weine dich aus), je einmal im zweiten und dritten, wo er bezeichnend verwandt wird: II, 6: „Durchforscht die ganze Küste! Durch alle Meere setzt", IV, 3: „Ich habe dich wieder."

Des Reimes hat sich Schiller, wie schon in den beiden vorigen Stücken, vielfach bedient, auch so, daß zwischen den beiden Reimversen ein reimloser steht. Besonders häufig ist der Reim am Schlusse einer Rede, nicht bloß ein einfacher (I, 4, 101. 103. 6, 160. 162. 7, 157 f. 354 f. 371 f. II, 5, 188 f. 261. 263. IV, 4, 130 f. 10, 13 f.), sondern auch mehrere bis zu elf Versen mit verschiedenen Reimverschlingungen, wo mehrfach derselbe Reim sich dreifach findet (I, 4, 137 mit 139—141. 164—168. 7, 136—141. 170—177. 218—222 mit 224—227. II, 5, 204 mit 206—210. 371—381. 6, 129—132. IV, 4, 104—109). Kleinere Reden sind zuweilen ganz gereimt (I, 7, 228—231. II, 5, 145—150. 382—400. 6, 133—143 (Schluß). III, 1, 34—41, mit Ausnahme von zwei Versen). Zuweilen beginnt auch die Rede mit Reimversen (II, 2, 33—36. 5, 151—156). Mitten in der Rede finden sich mehrfach Reime; so zwei I, 1, 59. 61. 4, 5. 7. 7, 132 f. III, 2, 7. 9, vier I, 7, 182—185, fünf II, 2, 41—45, mehrere II, 2, 17—20. 22 f. 25 f. 28. 30. Eigenthümlich ist III, 1, wo die einversigen Reden der beiden Chöre und Beatricens aufeinander reimen.

Auch fehlt es hier wie in den beiden frühern Stücken nicht an einer in lyrischen Versen sich ergießenden Rede (II, 1). Beatrice beginnt dort, wie Johanna IV, 1, mit drei Stanzen; nur sind in der Jungfrau dir geraden Verse männlich, die ungeraden weiblich, während hier die Reimform nur in der

dritten, die umgekehrte in den beiden ersten Stanzen herrscht. Darauf folgen drei kleinere meist gereimte Strophen, ähnlich den in den Chören gebrauchten, dann nach zwei Stanzen zwei stanzenartige Strophen, eine von zehn, die andere von sechs Versen, darauf wieder eine aus fünf Versen, von denen die drei ersten und die zwei letzten aufeinander reimen. Hieran schließen sich vierfüßige meist gereimte trochäische Verse (Dimeter). Den Schluß bilden kleine bewegte, reimlose Verse. In der aus 19 Versen bestehenden Rede, welche die aus ihrer Ohnmacht erwachende Beatrice II, 3 nach dem Chorgesange spricht, finden wir vierfüßige trochäische Verse, von denen nur der erste und letzte und drei nicht unmittelbar aufeinander reimende (8. 11. 13) männlich enden; der dritte und vierte sind Halbverse, die auf größere reimen. V. 2—5 reimen verschlungen, dann V. 8, 11, 13 und 12, 14, 15, reimlos sind die sieben übrigen Verse (zweimal zwei, einmal drei unmittelbar aufeinander folgende).

Bei den Chorliedern ist Schiller weit entfernt, eine ängstliche Wiedergabe antiker Vermaße oder auch nur eine Fülle verschiedener metrischer Formen zu versuchen, er beschränkt sich, wie Stolbergs Uebersetzung, auf die einfachsten Versarten, obgleich ihm W. von Humboldts Nachbildung des Eumenidenchores des äschyleischen Agamemnon vorlag. Das Entsprechen von Strophe und Gegenstrophe, ein Grundgesetz der antiken Chordichtung, ist ganz unbeachtet geblieben. Nur II, 4 finden sich fünf metrisch gleiche sechsversige Stophen, die bloß durch den Eintritt oder Wegfall eines Vorschlages oder den Wechsel von Daktylus und Trochäus sich unterscheiden. Diese Chorpartie ist besonders geeignet, Schillers metrische Behandlung der Chorlieder zu lehren. Die fünf ersten Verse bestehen aus drei Daktylen mit schließendem

Trochäus, doch stehen auch statt der Daktyle Trochäen; häufig findet sich am Anfange noch ein Vorschlag von zwei Kürzen. Der letzte Vers ist überall —◡◡—◡◡—. Vierfüßige daktylisch-trochäische Verse ohne oder mit ein- oder zweisilbigem Vorschlag sind das durchgängige Maß der Chorlieder; besonders am Schlusse finden sich auch männlich ausgehende Verse; kleinere von zwei Füßen gehen voran, werden auch wohl eingemischt. Selten fehlt der Reim ganz. So in den vier Strophen der Anrede des Chors an Beatricen II, 3, die mit Ausnahme der dritten und vierten von ungleicher Zahl der Verse sind; kurze Verse bis zu —◡◡—, woneben —◡◡—◡ und —◡◡—◡—, mit und ohne Vorschlag, gehen voran, vierfüßige schließen. Aehnlich ist die erste Strophe am Anfange von IV, 4, wo einmal ein dreifüßiger Vers Früher oder später, und die beiden ersten des Schlußchors derselben Szene.*) In dem ersten aus 13 Versen bestehenden Chore I, 3 reimen bloß 11 und 13, wogegen die 10 längern Verse des zweiten Chors alle verschlungen reimen; die zweite Rede des ersten Chors daselbst beginnt mit 10 reimlosen kurzen Versen, auf welche sieben kürzere Verse folgen, von denen die fünf letzten reimen. Am Schlusse desselben Auftritts sprechen zuerst die Chöre vier kurze reimlose Verse, darauf tritt der erste mit 18 Versen ein, von denen nur 10 und 13, 11 und 12, 15 und 18 reimen; der zweite beginnt mit sechs längern Versen (3 und 6 reimen), daran schließen sich zwei mit kurzen Versen anfangende Strophen, eine von 5, die andere von 6

*) Absichtlich scheint der doppelte Trochäus Pforte pocht es, wie anderwärts die Verse Fließet, fließet! In schwarzen Güssen und Versink, o Schwelle stehen.

Versen, wo in ersterer 2 und 4*), in der zweiten, wie in der metrisch verschiedenen Anfangsstrophe, 3 und 6 aufeinander reimen. Sonst sind die Chöre regelmäßig in den wechselndsten Verschlingungen gereimt**), nur daß zuweilen, wie I, 3 in den Chören „Dich nicht haſſ' ich!" „Mögen ſies wiſſen", „Wohl wir bewohnen", I, 8 in „Sage, was werden" und „Denn der Mensch", die beiden ersten Verse oder der erste und dritte, oder der erste und der zweite allein vom Reime ausgeschlossen sind; bloß II, 5 finden sich einmal zwei, dann drei kleinere reimlose Verse in der Mitte, I, 3 ein einzelner, und IV, 10 besteht die Rede des Chores aus je einem Paar gereimter und reimloser Verse. Statt des Daktylus hat sich der Dichter einmal im dritten Fuße drei statt zwei Kürzen erlaubt (I, 3 rasendem Beginnen). Eine besonders kunstvolle Strophenform lag hier Schiller fern, er wollte sich mehr dem freien Flusse der Rede überlassen, als daß er auf Feinheit im Baue der Chorgesänge bedacht gewesen und mit der hohen Kunst der alten Chorlieder zu wetteifern gesucht hätte, welche in der Verbindung mit Musik und Tanz eine ganz eigene Wirkung übten. Eine größere Sorgfalt würde den Chören auch in Bezug auf den Vers zu Gute gekommen sein. Freilich metrische Messungen wie fliege, weiche, oben, über als Jamben hat er von den Chorliedern ausgeschlossen.

Auf die Sprache ist der Ton der äschyleischen Dramen von entschiedenem Einfluß gewesen; besonders hat der Dichter seiner Rede die majestätische Fülle, den gewichtigen Pomp, die reiche, klare Entfaltung, die lebendige Kühnheit und Schwungkraft

---

*) Auch reimt 3 mit dem letzten Verse der vorigen Strophe.

**) Einmal findet sich der falsche Reim Last und Axt.

des Aeschylus zu geben gesucht, ja auch einzelne Eigenheiten der alten Dichtersprache und Anklänge daran sich gestattet. Verbindungen, wie „das unzugangbar festverschlossene Gemüth", „die schwarzumflorte Nachtgestalt (düstere Gestalt)", „die lichtscheu krummen Liebespfade", „das unverständlich krumm gewundne Leben", „die unregiersam stärkre Götterhand", „schönen Lebens Zauberschein", erinnern um so mehr an Aeschylus, als mit solchen und überall bezeichnend hinzugefügten Beiwörtern und Umstandswörtern die Rede gleichsam gesättigt ist. Auch manche Redeweisen erinnern an das Griechische, wie „Hätt' ich d i r ein so versöhnlich Herz gewußt", „versichre (mache sicher, beruhige) mein Herz". Daneben fallen einzelne prosaische Ausdücke, wie „Sie werden handgemein", „Das ist die Wahrheit", um so greller auf. In den lyrischen Stellen entwickelt sich die ganze Frische und Pracht von Schillers dichterischer Kraft, aber nicht immer erhält sich der Dichter auf dieser Höhe, zuweilen ermattet er und verfällt aus Ueberspannung dem Nüchternen oder Gemachten, wie im Chorlied II, 4 und in den beiden Schlußversen des ersten Aufzugs, wenn auch sein Genius sich nie ganz verleugnet, der hier einen edlen Wettkampf mit dem antiken Drama, in dessen äußerer Kenntniß wir jetzt freilich viel weiter gekommen sind, nicht ohne Glück durchführte. Goethes antik gehaltene Chorlieder in der H e l e n a seines F a u st sind von ganz anderer Art.

III. Entwicklung der einzelnen Auftritte und Chorlieder.

Erster Aufzug.

Die liebevolle Zusprache der Mutter, der es gelungen, die Söhne zu friedlicher Zusammenkunft im Palaste zu bestimmen, wirkt auf diese so mächtig, daß sie nach deren Entfernung sich zur Versöhnung entschließen. Aber noch ehe sie ausgesöhnt vor die Mutter treten, eilt der jüngere der Spur der Geliebten nach, die eben sein Späher entdeckt hat, wie es den ältern treibt, alles zur festlichen Heimführung seiner Braut zu besorgen. Daß auch ihre Schwester noch lebt, haben wir bereits vor dem Auftreten der Brüder von der Mutter selbst erfahren, welche die Zeit über sie in einem Kloster verborgen gehalten; da auch der ältere Bruder die Geliebte, deren Herkunft er nicht kennt, aus einem Kloster entführt hat, erfaßt uns um so ängstlicher eine düstere Ahnung, als der Chor voll banger Sorge auf den Fluch des Großvaters über sein Geschlecht hindeutet. Die Exposition ist in gespannter Handlung und in bewegten Chorliedern vollständig ausgeführt; nur die ahnungsvollen Träume, welche das Greuelschicksal ver-

künden, hat der Dichter aufgespart, um sie später an passender Stelle ihre Wirkung üben zu lassen.

Erster Auftritt. Den zusammen gerufenen Aeltesten von Messina verkündet die Königin, ihre so lange feindlich gegeneinander entbrannten Söhne würden heute zu einer friedlichen Unterredung in Messina einziehen, wovon sie ihre Aussöhnung erwarte. Auch die Phönissen des Euripides beginnen mit einer Rede der Mutter, die eben der Zusammenkunft ihrer beiden gegeneinander kämpfenden Söhne entgegensieht. Diese aber ist ganz in der Weise der geschwätzigen euripideischen Prologe gehalten: Jokaste erzählt die lange Geschichte des thebanischen Königsgeschlechts von Kadmus an bis auf des Polynikes Zug gegen seine Vaterstadt, woran sie kurz die Erwartung der Zusammenkunft der Brüder und das dringliche Gebet an den Theben so lange feindlichen Zeus richtet, ihre Söhne zu versöhnen. Schiller beginnt statt mit einem Monologe mit Isabellens Anrede an die Aeltesten, worin sich anschaulich der Zustand und der Charakter der Königin und Mutter ausprägt.*) Zunächst erfahren wir, daß nur die dringende Noth sie gezwungen, das seit dem Tode ihres Gatten fast zwei Monate lang**) in Trauer bewohnte Frauengemach zu verlassen. Aehnlich verläßt in des Aeschylus Persern die Königin Atossa „ihr goldgeschmücktes Haus und

*) Die beiden Handschriften haben V. 17 f. „Vor dem Nachbarn euch Beschützend", statt „gegen eine Welt Euch schützend".

**) Licht, Glück, nach dem griechischen Gebrauch, wie Aesch. Pers. 292. — Daß kurz hintereinander dreimal Licht steht, fällt auf. — Trug, von der veranstalteten Bestattung. — In Widerspruch mit unserer Stelle steht II, 5, wo dem Dichter eine längere Zeit passend schien; dort sind schon drei Monate verflossen. Die regensburger Handschrift und das hamburger Theatermanuskript halten auch hier dreimal statt zweimal.

ihr und des Darius gemeinsames Schlafgemach" und tritt besorgt und kummervoll vor die Greise. Der ganze Ton der Darstellung, diese alles durch lebensvolle Beiwörter und Bezeichnungen zu klarer Gestaltung erhebende Sprache athmet die Luft der alten Tragödie. Wie sie selbst als Wittwe, so tritt ihr Gemahl als muthiger Fürst hervor; auch hören wir sogleich, daß Messina von Feinden rings umgeben ist. Die Söhne sind seiner würdig, ein tapferes Heldenpaar, der Stolz des Landes; aber leider trennt sie seit den ersten Jahren feindseliger Haß*), nur in inniger Liebe zur Mutter vereinigen sie sich. Der Vater hielt den Ausbruch ihres feindseligen Hasses mit Gewalt zurück, diesen selbst zu mildern, ja zu tilgen war er nicht bedacht**); die Mutter durfte einzugreifen nicht wagen. Aber das letztere übergeht Schiller. Doch nach dem Tode des Vaters ist es zwischen den Söhnen, die seltsam genug, obgleich der eine älter ist, gleichberechtigt nebeneinander stehen, zu blutigem Kampfe gekommen, der ganz Messina in zwei Theile spaltete, ja bis in die Königsburg drang, so daß die Aeltesten endlich der Königin mit der Wahl eines andern

---

*) Aus unbekannt geheimnißvollem Samen, weil dieser widernatürliche Haß unerklärlich ist. Das Bild von der Pflanze ist den Griechen sehr beliebt. Der ganze Vers fehlt in den Handschriften. Statt der beiden Verse „Der Kindheit . . . Jahre" hat die regensburger: „Und trennte früh die jugendlichen Herzen."

**) Weil, hier nach älterm Gebrauch, wie auch sonst bei Schiller, Wieland u. a., so lange als, wie I, 2, 10 während. Die hamburger Handschrift hat dafür als. — Bog er vereinend, nur durch das ihnen aufgelegte Joch des Gehorsams einigte er sie. — Statt des Verses Den rohen Ausbruch haben die Handschriften den Sechsfüßler: „Des wilden Triebes roh ausbrechende Gewalt." — Leise, von der Quelle im Gegensatz zu der brausend sich ergießenden Flut.

Fürsten drohten, wenn sie den Streit nicht beschwichtige.*) Sehr glücklich benutzt der Dichter die Drohung der Aeltesten, um dem tiefen Schmerze, den der Mutter der unselige Zwist bereitete, lebhaften Ausdruck zu geben.**) Der Verkündigung der bevorstehenden friedlichen Zusammenkunft folgt der Ausdruck ihrer freudigen Hoffnung auf endliche Versöhnung***), aber sie unterläßt auch nicht als Fürstin die Aeltesten an den schuldigen Gehorsam zu mahnen, dessen Verletzung ihre Söhne ahnen würden, nicht ohne Beziehung auf die ihr gedrohte Wahl eines andern Fürsten. Daß die Aeltesten gar kein Wort äußern, sondern sich mit der stummen Geberde ihrer Unterthänigkeit entfernen, dürfte nicht ohne Anstoß sein. Einer von ihnen sollte wenigstens die Freude über die in Aussicht stehende Versöhnung aussprechen.

Zweiter Auftritt. Der Auftrag, den die Fürstin voll froher Sehnsucht dem alten treuen Diener†) gibt, enthüllt uns das Geheimniß, daß ihre Tochter, von der während des Lebens ihres Gatten nichts verlauten durfte, in einem Kloster lebt. Die Freude der Erwartung wird aufs höchste gesteigert durch

---

*) Vor Was kommen mußte hat die hamburger Handschrift die Bemerkung: „Lebhafter fortfahrend". — Bricht los. Das Präsens, wie in den alten Sprachen, von der in ihrer Wirkung fortdauernden Handlung. — Der Vers: „Ich sag' euch, was ihr alle selbst bezeugt", der sich auf das folgende bezieht, ist in der Weise der alten Tragödie gedacht, wirkt aber für uns eher störend.

**) Das nicht zu Hoffende (80), dessen Erfüllung kaum zu erwarten ist, ähnlich wie unmöglich bei Goethe (Iphigenie IV, 3, 8. V, 3, 90).

***) Statt der Fürst verschieden (89) haben die Handschriften sie wehrhaft sind, und darauf statt Des Boten ... Anzug „der lang (oder längst) erwartete, Und stündlich harr' ich auf des Boten Tritte".

†) Den Vornamen Diego nahm Schiller als wohllautend willkürlich aus dem Spanischen ohne besondere Beziehung.

die von zwei entgegengesetzten Seiten erschallenden Zeichen der Ankunft ihrer Söhne, denen sie jubelnd in die Arme eilt. Der Schluß des Auftrittes ist dramatisch mächtig belebt.*) Statt den Augenblick des ersten Zusammentreffens zu schildern, läßt der Dichter die beiderseitigen Begleiter als Chöre von beiden Seiten der Bühne auftreten.

Dritter Auftritt. Die Chöre begrüßen, nachdem sie ihre Stellung zu den Brüdern ausgesprochen, mit Ehrfurcht die zwischen ihren Söhnen in fürstlicher Erhabenheit erscheinende Mutter. Zunächst erkennt jeder von beiden die Nothwendigkeit an, im Palaste den feierlich beschworenen Gottesfrieden zu halten. Der ältere begrüßt dann zuerst die Halle dieser Königsburg, der Heimat seines Gebieters**), und ermahnt sich selbst, hier seinem Eide gemäß vom Streite abzulassen. Hesiod sagt vom Eide (Horkos), dem Sohne des Streites (der Eris), er beschädige gar sehr die Menschen, die einen Meineid schwören. Der Erinyen Sohn nennt ihn Schiller, da diese unter der Erde alle Verbrechen strafen (Ilias XIX, 259 f.). Hier hütet der Eid die Schwelle, weil dieser, da beide gelobt haben, sich innerhalb des Palastes des Streites zu enthalten, den Treubruch rächen würde. Den Streit denkt der Chor sich als ein Scheusal mit Schlangen

*) Den sympathischen Zug deutet der Dichter durch Kraft und Zug an. Hendiadys, gleichflusige Beiordnung zweier Begriffe, von denen einer nur eine Eigenschaft des andern enthält.

**) Meiner Herrscher, die Mehrheit von dem einen Don Manuel, wie der ähnliche Gebrauch bei den griechischen Tragikern sich findet, z. B. Sophokles (Oed. Col. 294. 5.) von Theseus braucht οἱ τῆσδε γῆς ἄνακτες. Es ist kaum zu denken, daß der Chor dabei auch den Bruder Don Manuels im Sinne hat.

in den Haaren*), was freilich bei seiner Lust zum Streite auffällt, aber seinen jetzigen Abscheu vor demselben bezeichnet. Der jüngere Halbchor spricht zunächst die Streitlust aus, die ihn beim Anblick des verhaßten Gegners befällt**), so daß er kaum sich des Angriffs enthalten, ihn freundlich anreden kann; nur die Furcht vor der Strafe des Meineids hält ihn zurück. Die Eumenide (die Wohlwollende) steht ganz so, wie eben die Erinyen; es ist dies ihr euphemistischer Name zu Athen. Der ältere Chor faßt sich und redet den jüngern freundlich an, indem er bemerkt, daß sie beide die Götter dieses den Brüdern gemeinschaftlichen Hauses ehren.***) Jetzt, wo die Brüder zur freundlichen Besprechung zusammengekommen sind, ziemt es auch den Begleitern, sich friedlich zu unterhalten†); wenn sie draußen sich treffen, ist auch er wieder, falls es sein muß, zu neuem Kampfe bereit.††) Daß die drei letzten, des erneuerten Kampfes gedenkenden Verse, wie weiter unten drei andere, beide Chöre

---

*) Schlangenhaarigt ist die Schiller geläufige Wortbildung, wie hundertrachigt, tausendröhricht, selbst röthlicht.

**) Der Medusen ist als Einzahl zu fassen; zwar gibt es mehrere Gorgonen, doch nur eine führt den Namen Medusa. Vgl. Goethes Faust I, 3838. Der Reim muß Medusen entschuldigen.

***) Brüderlich, wie ein Bruder, da sie ja im Dienste zweier Brüder stehen.

†) Auffallend tritt der Gedanke ein: „Denn auch das Wort ist, das heilende, gut"; liegt ja der eigentliche Grund darin, daß die Fürsten sich gütlich besprechen. — Heilend, im Sinne von versöhnend, vielleicht mit Bezug auf den homerischen Vers (Ilias XIII, 115): „Auf denn heilen wir uns; heilbar sind Herzen der Edeln" (Voß). Aehnlich steht am Ende von I, 6 unheilbar.

††) Das Eisen (das Schwert) erprobt (bewährt) den Muth, indem man es muthig schwingen muß. In anderer Weise sagt das Sprichwort: „Das Eisen zieht den Mann an."

wiederholen*), möchte kaum zu billigen sein; der andere Chor sollte hier seine Bestimmung selbständig äußern. Auch bietet der Chor der alten Tragiker nichts ähnliches; denn ganz anderer Art ist die Wiederholung einiger Verse in der Gegenstrophe, wie bei Aeschylus im Agamemnon 1489—1496. 1513—1520, oder des ganzen Liedes der Eumeniden in dem von ihnen benannten Stücke 778 ff., 807 ff. und 837 ff., 880 ff., oder eines einfachen Refrainverses am Ende der Strophen.

Der ältere Chor beginnt nun die „gütliche" Besprechung mit der Stellung zu dem herrschenden Geschlechte als einem fremden Eroberer. Freilich bescheidet er sich zunächst, daß sie als Diener der Fürsten auch an ihren Fehden sich betheiligen müssen. Der jüngere Chor spricht das letztere viel entschiedener aus; solche Gedanken, wie sie der ältere geäußert, liegen ihm fern, er fragt nicht nach dem Rechte seines Gebieters, er kennt nur die Pflicht, im Kampfe für ihn einzutreten.**) In seine drei letzten Versen stimmt der andere Chor ein, so daß dieses Zusammensprechen des ganzen Chores gleichsam eine Gegenstrophe des vorigen ist, obgleich die Verse metrisch den frühern nicht ganz entsprechen. Nacheinander treten nun zwei Personen, unzweifelhaft des ältern, zu ruhigen Betrachtungen geneigten Chores, ein.***) Der eine bedauert, daß sie statt der reichen Fülle ihres gott=

*) In den Handschriften werden sie von der zweiten und dritten der mit Namen bezeichneten Personen gesprochen.

**) Etwas schwach ist der Schluß „Der den Gebieter läßt verachten", was nur auf die Saumseligkeit, die dem Fürsten angethane Schmach zu rächen, bezogen werden kann.

***) Dazu stimmt die spätere Angabe von Berengar und Manfred, wenn auch freilich die ganze Vertheilung nichts weniger als glücklich und für die ursprüngliche Auffassung maßgebend ist.

gesegneten Landes frei zu genießen, sich einem fremden Herrscher unterworfen haben, wogegen der andere den Mangel an Thatkraft rügt, ihr eigenes auf allen Seiten offenes Land (er denkt an die ganze Insel) gegen die zur See kommenden Fremden zu schützen, wobei es freilich auffällt, wie der jüngere Chor den Verrath auf sich sitzen läßt, daß ihr schönes Land kein so starkes Geschlecht zu erzeugen vermöge als der hohe Norden, und wie der ganze ältere Chor (oder nach späterer Bestimmung dessen Chorführer) sich damit tröstet, die Güter des Lebens seien unter die verschiedenen Länder vertheilt, ja sich sogar wohl fühlt, daß er nicht auf der Höhe der Herrschaft stehe, da den Hohen immer der Sturz drohe und die Eroberer, denen sie dienen müssen, bald vorübergehen, während die Eingeborenen immerfort im Besitze ihres herlichen Landes bleiben. Diese fast durchweg mit dichterischem Schwunge und edler Würde ausgeführten*) Gedanken sind doch

---

*) Bei der Beschreibung der Fruchtbarkeit des Landes schwebte dem Dichter die alte Bezeichnung Siziliens als einer Kornkammer Italiens vor. Statt des Korns ständen freilich bezeichnender Weizen und Gerste, die auf Sizilien, wie Goethe sagt, eine ununterbrochene Masse von Fruchtbarkeit den Augen darbieten. Der Weinstock wird dort niedrig gehalten, nicht, wie sonst in Italien, an hohen Ulmen heraufgeleitet. Auch sollten wenigstens der Oel- und Orangenbaum im Bilde prangender Farbe nicht fehlen. — Nach diese Saaten haben die Handschriften noch den Vers: „Nicht dieses üppig wallende Gut?" — Die Tage spinnen (hinbringen) hat Schiller zuerst gewagt. — Gewinnen, durch Genuß uns zu eigen machen. — Rasendem Beginnen, mit drei Kürzen statt der zwei des Daktylus. — Bei der „himmelumwandelnden Sonne" schwebt wohl das homerische οὐρανὸν ἀμφιβέβηκε vor (Ilias VIII, 68), das Voß freilich übersetzt „am Himmel einhergehn". Voß nennt das Vieh erdumwandelnd. — Goldene Ceres, mit Beziehung auf die goldene Saat, welche die Göttin schafft. Sizilien war das von Demeter besonders geliebte Land. — Pan ist eigentlich Wald-, Weide- und Hirtengott. Wirkliche Landgötter, Fluren-

in mancher Beziehung nicht ohne Anstoß.*) Der ältere Chor, der immerfort zum tapfern Kampfe bereit ist, kann unmöglich sich als ein kraftloses, zum Dienen bestimmtes Geschlecht bekennen. Wie sollten sie, besonders wenn sie sich mit dem andern Chor verbänden, nicht im Stande sein, die beiden allein und sich selbst feindlich gegenüber stehenden Brüder zu stürzen, warum nicht lieber mit den übrigen Städten der Insel, von denen hier auffällig gar keine Rede ist, sich zur Bewahrung ihrer Freiheit vereinigen! Da zeigten sich ja die Aeltesten sogar muthiger, die der Fürstin mit der Wahl eines andern Herrschers gedroht haben.

Dramatisch wirksam, wenn auch freilich nicht dem Anspruche auf Täuschung entsprechend, bewerkstelligt der Dichter das Erscheinen der Mutter mit den Söhnen vor dem auf seiner Stelle stehn bleibenden Chore, indem er die hintere Thüre sich auf einmal öffnen und jene wie eine Gruppe in der Ferne erscheinen läßt. Freilich sah man auch auf der griechischen Bühne zuweilen plötzlich in das Innere des Hauses. Bei der Begrüßung der Mutter durch den ganzen Chor schwebte dem Dichter die Verkündigung der Ankunft der Königin Atossa in den Persern des Aeschylus vor (150 ff.), die in Stolbergs Uebersetzung lautet:

---

behüter, waren Faunus, Silvanus und der Grenzgott Terminus. — Auffällt auch, daß nur den Ländern, die Eisen erzeugen, Tapferkeit zugeschrieben wird, da doch Eisen überall gefunden wird, und auch die alten Römer und Griechen ein Heldengeschlecht waren. — Flüchtig (vergänglich) heißt das Menschengeschlecht, wie III, 5, 64. 73 der Mensch „der vergängliche", „der flüchtige Sohn der Stunde" genannt wird. „Ach, wie flüchtig ist der Menschen Leben!" heißt es in einem Kirchenliede. — Hinter den großen Höhen, nachdem man zur Höhe sich emporgeschwungen.

*) In der hamburger Theaterhandschrift werden die beiden letzten Verse allen zugethe lt.

Siehe, dem Antlitz der Götter gleich,
Wallet ein Licht hervor,
Unsers Königes Mutter!
Unsre Königin! wir fallen nieder,
Wir müssen alle
Sie empfangen mit der Begrüßung Wort.*)

Das Knieen des Chores vor der Königin Mutter von Messina entspricht der Art, wie die Aeltesten, die Hand auf der Brust, sich von ihr entfernen.**) Der ältere Chor bezeichnet sodann eine unter ihren Söhnen prangende, noch blühende Mutter als den herrlichsten Anblick der Welt***), wobei er zunächst sich des ganz neuen Bildes vom *milden* Scheine des Mondes neben dem *feurigen* Glanze der Sterne bedient; denn der Vergleich des Mondes unter den Sternen wird sonst von den Dichtern nur zur Bezeichnung des größern Lichtes neben den Sternen als einzelnen Lichtfunken gebraucht. Bei Sappho heißt es, der *silberne* Mond†) verdunkle die Sterne. Vgl. Horaz Oden I, 12, 47 f., auch Homers Ilias VIII, 555 f. Weiter bezeichnet der Chor eine Mutter unter ihren Söhnen als den Gipfel, die höchste Vollendung, die Krone des Schönen in der Welt††), so

) Ueber die spätere Vertheilung des Chores oben S. 49. Vgl. auch S. 71.

**) *Dein herrliches Haupt*, nach einer den Alten von Homer an, vor allen den Tragikern sehr gebräuchlichen Umschreibung, wie bei Sophokles *mitgebornes Haupt*, *des Oedipus rühmliches Haupt*. Bei neuern Dichtern findet sich besonders die Verbindung mit dem Genitiv.

***) *Ihr Bild und ihr Gleichniß*, in der vollern plastischen Ausdrucksweise des griechischen, besonders äschyleischen Dramas.

†) Vgl. die Erläuterung zu *Kabale und Liebe* S. 141.

††) So ist auch *hoch auf des Lebens Gipfel gestellt* zu fassen; denn von der *Fürstin* ist hier nicht die Rede.

daß selbst Kirche und Kunst nichts Höheres als die Madonna kennen.*) Schiller wollte diese beiden, sich nicht durchaus entsprechenden fünfversigen Strophen (vgl. S. 71), ohne Zweifel wegen der wohl manchen anstößigen Beziehung auf die Kirche, auf der Bühne weggelassen wissen, wie Körner berichtet, und so fehlen sie wirklich in der hamburger Theaterhandschrift.

Der jüngere Chor feiert den ewigen Bestand des herrschenden Geschlechtes, dessen Fürsten die Geschicke der Welt bestimmen und auch den Tod überleben werden. Bei dem Bilde des aus ihrem Schoße sich erhebenden, sich „ewig sprossend erneuenden Baumes" schwebt wohl der Traum des Astyages von dem aus dem Schoße seiner Tochter sich erhebenden Weinstocke vor. Auch könnte man an das Lob des Oelbaums in des Sophokles Oedipus in Kolonos (697 ff.) denken. Vgl. auch I, 1, 22 ff. Das Wandeln mit der Sonne deutet auf die Ewigkeit der, wie Homer sagt, unermüdeten Sonne. Vgl. das Lied an die Freude 45 ff. Bei dem Verrauschen der Völker und dem Verklingen der Namen (einzelner bedeutender Männer) zeigt sich der Chor, was man den Rittern Messinas zu Gute halten darf, etwas überschwänglich, da die Geschichte doch auch ihrer Großthaten nicht vergißt, wie nicht weniger darin, daß er alle Fürsten als solchen ewige Namensdauer sichert.**)

*) Anstößig ist auf dem himmlischen Thron, da Maria, wird sie auch „Herrin des Himmels" genannt, doch nicht die Dreieinigkeit überstrahlt, wenn auch Christus sie krönt. — Göttlich geboren ist sehr frei zur Bezeichnung ihrer unsündlichen Geburt, die man durch das Fest der unbefleckten Empfängniß feierte. Der doctor Marianus am Schlusse von Goethes Faust nennt sie Göttern ebenbürtig, ja geradezu Göttin.

**) Man hat hiermit die Stelle im Julius von Tarent III, 3 verglichen: „In einem Jahrhundert bist du, der Fürst, der einzige von allen deinen Taren-

Vierter Auftritt. Die Königin macht, nachdem sie ihre Freude über den längst ersehnten Augenblick ausgesprochen, den Versuch, die feindlichen Brüder zu versöhnen, aber trotz der Beredtsamkeit ihrer Liebe und des Zuspruchs des ältern Chores bleiben sie getrennt voneinander stehn, bis diese endlich in bitterster Verzweiflung sich entfernt. Schiller benutzte hier die ähnliche Szene in Racines feindlichen Brüdern (IV, 3) in freier Weise.*)

Isabella beginnt mit lebhaftem Ausdrucke der jubelnden Freude über ihre Söhne; sie fühlt sich überglücklich, daß sie, wie Niobe, in ihrer Wonne sich zu übermüthigem Vermessen hinreißen lassen könnte, wovor die himmlische Jungfrau sie bewahren möge.**) Bisher konnte sie nur immer einen ihrer Söhne vor sich sehn, heute sind beide ihr zur Seite.**) Doch sie besinnt sich, daß diese noch unversöhnt neben ihr stehen, und so richtet sie an beide, zuerst an den ältesten die Frage, ob sie hoffen dürfe, die alte Eifersucht, der alte Haß sei endlich geschwunden, der Ausdruck ihrer Liebe zum einen werde nicht mehr im andern Bruderhaß entzünden.***) Nachdem sie vergebens auf Antwort gewartet, fragt sie bestimmter, ob sie noch mit dem alten Hasse

---

tinern, den man noch kennt, wie eine Stadt mit der Entfernung verschwindet, und noch bloß die Thürme hervorragen."

*) Nach der hamburger Handschrift sollten Mutter und Söhne noch Trauer tragen.

**) Sie „spiegelt sich in der Söhne Glanz", da sie dieselben anblickt; von einem Selbstbespiegeln ist nicht die Rede. — „Zum erstenmal, seitdem ich sie geboren", mit einer nahe liegenden Uebertreibung. — Der Reim (Glanz, ganz) tritt sehr bezeichnend ein.

***) Im Julius von Tarent sagt der Fürst zu seinen beiden Söhnen: „Jeder von euch hält den Fluch über den andern für Segen auf sein Haupt."

gekommen, bereit, sobald sie das Schloß verlassen, den Kampf zu erneuern.*) Der Chor erklärt, da sie schweigen, sich bereit, ihrem Willen zu folgen, gleichsam zur Erwiederung der entschieden ausgesprochenen Verdammung des Krieges.**) Dadurch aber bringt er die Königin zur Aeußerung ihres Widerwillens gegen die fremden bewaffneten Begleiter, die von der vertraulichen Besprechung mit der Mutter, von welcher sie doch keinen Verrath fürchten dürfen, hätten fern bleiben sollen. Gerade in diesen wilden Begleitern erkennt sie eine beständige Aufreizung zum gegenseitigen Kampfe, da sie der Leidenschaft der Brüder gern dienten, denen sie als einem fremden Herrschergeschlecht herzlich feind seien; nur aus Furcht vor ihrer Macht folgten sie ihnen, sie freuten sich über den ihr Glück zerstörenden Streit, hofften auf ihren Sturz, da ja seit langen Jahren die Eingeborenen nichts eifriger verlangten als den Untergang des fremden Geschlechts, von dessen Haß ihre Lieder und Reden glühten.***) Daß sie das Verhältniß zu den ihr verhaßten Begleitern auf das ungünstigste auffaßt, liegt ihrem leidenschaftlich liebenden Mutterherzen sehr nahe, dem alle Verbindungen der Freundschaft als eigennützig und falsch gegen die von der Natur selbst gegründeten gelten; können wir ja keinen

---

*) Den Vergleich des Kriegers mit einem auf das Gebiß beißenden Pferde nahm Schiller aus Aeschylus (Prometheus 1008 f. Sieben 393 f.); sprichwörtlich findet er sich auch in griechischer Prosa.

**) In der Zukunft Schoße, wie im Liede von der Glocke im Zeitenschoße. — Später theilte Schiller die drei ersten Verse dem Führer des leidenschaftlichern jüngern Chores zu, so daß nur der vierte von allen zusammen gesprochen ward.

***) Der hohen Häupter klingt freilich jetzt sehr gewöhnlich, doch war Häuser in der hamburger Handschrift wohl nur Schreibfehler. Vgl. S. 83**.

treuern Freund haben als den von der Natur uns zugegebenen Bruder, der uns nah ist wie unser eigenes Selbst.*) Der Chor, den nur der Führer des ältern vertreten kann (Schiller bezeichnete später hier und bei der folgenden Rede den Cajetan, den Führer desselben**)), unterbricht Isabella durch die Erhebung der aus diesen würdigen Worten strahlenden weisen Beurtheilung der Fürstin, obgleich diese im Grunde sehr ungerecht erscheint, und nach der harten Aeußerung Isabellens über ihn selbst sollte man ihn am wenigsten dazu geneigt glauben. Aber Schiller scheidet zwischen dem persönlich betheiligten und dem rein dichterischen Chore, was freilich nicht ohne Anstoß ist.

Jetzt erst geht Isabella näher auf ihre Absicht ein, indem sie beide Brüder, und diesmal zuerst den gefühlvollern jüngern, fragt, ob denn unter allen jemand ihrer Freundschaft würdiger sei als der Bruder, aber gerade diesen blickten beide mit eifersüchtigem Neide an, setzten ihn gegen schlechtere, fremde und feindlich gesinnte Menschen zurück. Beide fühlen das Treffende dieses Vorwurfs, den der ältere zuerst auf den andern schieben möchte, doch Isabella schneidet die Vertheidigung mit der Bemerkung ab, wer von ihnen die Schuld habe, sei nicht zu entscheiden, aber offen liege vor, daß das brüderliche Verhältniß von blindem Haß ganz überwuchert sei. Dabei bedient sie sich des Bildes vom Lavastrome,

---

*) Die Natur selbst wird als redlich und treu gedacht, insofern ihre Bande unlösbar sind, im Gegensatz zu der zufälligen Neigung oder dem Vortheil, welche die meisten Verbindungen schließen. Horaz sagt in den Satiren (I, 1, 85 f.) von den Blutsverwandten, die Natur gebe sie uns ohne alle Mühe. Isabellens leidenschaftlich einseitige Herabsetzung aller freiwilligen Verbindungen entspricht ganz ihrer rücksichtslos sich aussprechenden Absicht.

**) In der regensburger Handschrift wird hier der zweite Chor genannt.

der ganze Strecken frühern blühenden Lebens vernichtet habe — ein Bild, das der benachbarte Aetna sehr nahe legte.*) Ihre Abneigung schreibe sich vom Hader der allerersten Jugend her, fährt sie fort, habe sich mit der Zeit nur immer bitterer und

---

*) Dem Gesunden, dem bisher gesunden, jetzt von der Lava verwüsteten Erdreich, wie auch Gellert (vgl. J. Arnoldt in den Neuen Jahrbüchern für Philologie und Pädagogik 1884 II, 441 f.) in Prosa alle um sie herumliegenden gesunden Gegenden braucht. Die Dichter haben die Freiheit, bisher vorhandene Eigenschaften ohne ausdrückliche Beziehung, daß diese nicht mehr vorhanden sind, hervorzuheben. So sagt Johanna, deren Seele durch die Liebe zu Lionel befleckt ist (Jungfrau IV, 1, 9 f.): „Ich eines Mannes Bild in meinem reinen Busen tragen?" Der aus dem mannheimer Nachdruck von 1804 in Körners Ausgabe übergegangene und lange verbreitete Druckfehler den (statt dem) Gesunden hat viel Staub aufgewirbelt. Rapp (das goldene Zeitalter der deutschen Poesie II, 145) meinte, die ganze Stelle „sei vielleicht unrettbar verloren", doch wagte er die Vermuthung den Gesunknen. J. Mähly (Neue Jahrbücher 1868 II, 157) wollte den Gefilden, wogegen A. Kolbe (daselbst 1869 II, 16 f.) die ursprüngliche Lesart vertheidigte. J. W. Schäfer meinte (daselbst 1874 II, 139 f.) die Hand des Dichters durch den Geländen herzustellen. Unterdessen hatte Mähly in Zachers Zeitschrift für deutsche Philologie V (1874) 81 ff. seine alte Vermuthung wieder vorgebracht, ja auch im vorhergehenden Verse die Aenderung Geburt? Verheert ist für nöthig gehalten. Zacher hat sich daselbst enschieden gegen die Gefilde erklärt, und eben so verdient über den andern seltsamen Versuch kein Wort geäußert, da die Stelle ohne jeden Anstoß ist; denn alles, was man sieht, ist eben durch die zerstörende Lava entstanden, deren Geburt es mit Recht heißt. Neuerdings ist Jos. Pohl im Programm des Progymnasiums von Linz am Rhein von 1884 Schäfers Vermuthung beigetreten. Wenn derselbe den Hauptton auf alles („Geburt ist alles") und jeder („jeder Fußtritt") legt, den offenbaren Gegensatz zwischen Gesunden und Zerstörung leugnet, so übersieht er, daß der Vers „Und jeder Fußtritt wandelt auf Zerstörung" nur eine nähere Ausführung des unmittelbar vorhergehenden „eine Lavarinde . . . Gesunden" gibt. Ich habe ausführlicher darüber in den Akademischen Blättern von O. Sievers I, 738 ff. gehandelt.

gewaltiger entwickelt.*) Aber gereifter Männer sei es unwürdig, den aus einer bloßen Knabenfehde hervorgegangenen Streit noch fortzuführen, sie müßten den von kindischem Unverstand genährten Argwohn, der sie immerfort zur Rache getrieben habe, bei erwachter Besonnenheit aufgeben. So mahnt sie denn die Söhne, indem sie ihre Hände faßt, mit der vollen Wärme der Mutterliebe, ihr Unrecht einzugestehn, sich gegenseitig ihre Schuld zu vergeben, den höchsten Sieg über sich selbst zu gewinnen und zu einem neuen, einträchtigen Leben sich zu vereinigen.**) Allein der Haß ist noch zu mächtig und jeder von ihnen glaubt seiner Ehre etwas zu vergeben, wenn er die Hand zuerst zur Versöhnung reiche; so bleiben sie, als die Mutter einen Schritt zurückgetreten, ohne Regung stehn, stumm zur Erde blickend. Der Chor selbst ist durch die Rede der Mutter gerührt, so daß er zur Aussöhnung räth***), doch da er fühlt, es gezieme sich nicht, auf die Entscheidung der Fürsten einzuwirken, so schwächt er selbst die Mahnung dadurch ab, daß er auch das Gegentheil nicht ausschließt, und sich als Diener zu allem bereit erklärt.

Tief verletzt spricht diese ihren bittern Schmerz aus, daß sie nichts gegen der Söhne Haß vermöge†), den nur

*) Die neufte Unbill dieses Tags ist der noch heute bestehende Haß, der sich auch an der Seite der Mutter feindlich auseinander hält. In der hamburger Handschrift schrieb Schiller selbst zu Unbill das erklärende Feindschaft.

**) Wenn Isabella sagt, sie möchten ihren Haß in die Gruft des Vaters werfen, wofür man nach Vorstellung der Alten das Meer oder einen Abgrund erwartete, so ist diese Erinnerung an den vor kurzem hingegangenen Vater auch auf ihr Herz berechnet. — Versöhnung, hier vom Zustande der Versöhnten.

***) Die hamburger Handschrift theilt die drei ersten Verse dem Cajetan, die drei andern dem Bohemund zu.

†) Der Worte Köcher, nach Pindar Ol. II, 92. Bei Aeschylus sagen die Eumeniden (676): „Wir schossen jeden unsrer Pfeile ab."

der starke Arm des Vater in Schranken gehalten. So möge denn, schließt sie, mit leidenschaftlicher Verzweiflung an jeder Wirkung ihrer innigen Liebe, das Verhängniß sich erfüllen, die Brüder vor dem Schrecklichsten nicht zurückschaudern, selbst hier*), wohin sie zur Versöhnung geladen seien, gegenseitig sich morden, wie die Brüder des thebanischen Greuelgeschlechts. Der Hausgott, nach der Vorstellung der Alten. Zeus hieß so der Herdgott; schon bei Homer ist in jedem Hause ein Altar des gastlichen Zeus. Sonst werden die Herdgötter, die väterlichen Götter (ἐφέστιοι, πατρῷοι) genannt. Goethe braucht in der Iphigenie (III, 1, 17. IV, 4, 81) die Vatergötter. Vgl. unten II, 3 18 ff. Des Wechselmordes der Brüder wird mehrfach in den Sieben des Aeschylus gedacht. Der ausdrückliche Gegensatz „mit euern eignen, nicht durch fremde Hände" ist ganz in antiker Weise. Auffallend aber nennt Schiller statt des Schwertes oder des Speeres den Dolch. Bei Aeschylus stehen dafür der Stahl, das Eisen oder der Speer. Die Spaltung der Flammen auf dem Scheiterhaufen der beiden thebanischen Brüder, wie sie Statius Theb. XII, 420—448 erzählt (rogi discordis hiatus), trägt sie auf ihre Söhne in leidenschaftlicher Erregung über, um den ihren Tod überdauernden Haß zu bezeichnen. Bei Racine treibt Jokaste zuletzt ihre Söhne selbst zu dem schauerlichen Kampfe; sie sollen eilen, sich zu tödten und so sie selbst zu rächen, die Frevel ihrer Väter, wo möglich, noch überbieten und in ihrem Wechselmorde zeigen, welche Brüder sie gewesen.

Fünfter Auftritt. Die Verzweiflung, in welcher die Mutter sich entfernt hat, trifft das Herz der Brüder, die, als

*) Diese Halle hier sehr frei zur Bezeichnung des ganzen Palastes. I, 1, 56 steht so diese Hallen.

der gleichfalls gerührte Chor sie zur Versöhnung auffordert, sich entschieden zu dem verstehen, dessen sie in Gegenwart der Mutter sich hartnäckig geweigert hatten.

Der Chor, oder vielmehr der Führer des ältern Theiles, den Schiller hier und am Schlusse des Austritts später namentlich bezeichnete, muß nach dem Scheiden der Mutter seine tiefe Rührung gestehn, und er beschwört die Brüder, vom Streite abzulassen, der endlich mit einem Brudermorde enden würde.*) Da gewinnt es der jüngere Bruder über sich, den ältern als solchen anzureden, der das Wort freundlich erwiedert, und als Don Cesar den Verdacht des Schuldbewußtseins und der Schwäche von sich abwehren möchte, erkennt er dessen edlen Muth an.**) Freundlich dadurch berührt, erinnert sich der jüngere Bruder, daß der ältere auch früher immer nur würdig von ihm gesprochen, wogegen dieser des Edelmuthes gedenkt, wie Don Cesar einen Meuchelmörder, der sich ihm anbot, bestraft habe. So spricht denn dieser näher tretend, sein Bedauern aus, den Bruder so verkannt zu haben.***), was dieser mit dem Geständniß erwiedert, daß er ihn nicht für so versöhnlich gehalten. Don Cesars Aeußerung, man habe ihm den Bruder als stolz geschildert, führt

---

*) Sehr kühn sagt er: „Ich nicht vergoß das verwandte Blut", im Sinne: „Wenn ihr euch tödtet, so will ich nicht daran Schuld sein". — Verwandtes Blut, wie im Griechischen συγγενές oder ὅμαιμον αἷμα steht. — Nach der hamburger Handschrift sollen alle Ritter die beiden letzten Verse Cajetans wiederholen.

**) In dieser ganzen Unterredung erwiedert der ältere immer nach dem Gesetze der griechischen sogenanten Stichomythie (vgl. S. 126) ebensoviel Verse.

***) Statt erkannt, was Schiller vielleicht erst bei der Durchsicht des Druckes schrieb, lesen die Handschriften gekannt.

darauf, daß ihre Diener durch Zuträgereien und Aufstachelungen sie gegen einander gereizt und ihre Leidenschaft zu selbstsüchtigem Zwecke geschürt haben, was schon die Mutter in ihrer Ansprache hervorgehoben. Don Cesar wird dadurch an das von ihr daran geknüpfte Wort erinnert, daß alle außer den Blutsverwandten treulos seien, und da Don Manuel dies bestätigt, trägt er kein Bedenken, diesem die mit lebhafter Freude ergriffene Hand darzureichen. Als sie so, Hand in Hand vereinigt, sich längere Zeit schweigend angesehen, um sich ihrer Züge gleichsam zu versichern*), erkennt der eine im Bruder der Mutter Züge, wogegen der andere eine ihn noch wunderbarer rührende Aehnlichkeit findet; daß er seiner Geliebten ähnlich sehe, verräth er ihm nicht. Don Manuels durch diese Entdeckung gesteigerte Rührung wirkt auf den Jüngern um so mächtiger und erregt seine innerste Theilnahme, welche ihm den Bruder um so anziehender macht. Freudig einer in den Anblick des andern versunken, stehen sie so längere Zeit, bis endlich Don Cesar das Schweigen durch das freundliche Anerbieten unterbricht, ihm die früher verweigerten arabischen Pferde seines Vaters nebst dem Wagen zu schenken, wobei dem Dichter ein ganz ähnlicher Streit wegen der Pferde in Klingers Zwillingen vorschweben möchte. Ein von Don Manuel dagegen gemachtes Anerbieten bildet den Uebergang zur entschiedensten, durch Umarmung besiegelten Aussöhnung. Der ältere Bruder ist es, der in die Arme des jüngern eilt, während der jüngere am Anfange den ersten Schritt gethan hat.

*) Der Dichter erinnerte sich wohl kaum des Berichtes des Livius (XXX, 30), daß Scipio und Hannibal bei ihrer Zusammenkunft sich lange staunend angeblickt, eher der ähnlichen Stelle der Ilias (XXIV, 629 ff.) von Priamos und Achilleus.

Der Chor folgt darauf dem Beipiele der Herren; die Ritter umarmen sich als Landsleute, die keinen Haß mehr gegeneinander hegen dürfen.*)

Sechster Auftritt. Don Cesar entfernt sich auf die Nachricht von der Entdeckung der bisher vergebens gesuchten Geliebten.

Wie so häufig in der alten Tragödie, meldet eben der Chor, hier der jüngere (nach der hamburger Handschrift Bohemund), die Ankunft der aus der Ferne, in den langen Gängen erblickten Person; es ist hier der von Don Cesar bestellte Späher**), dessen freudiger Blick gleich dem Chore verräth, daß er Gutes zu melden hat. So verkündet in den Sieben des Aeschylus 369 ff. der eine Theil des Chores die Ankunft des eilig herankommenden Spähers, der andere die des gleichfalls rasch nahenden Eteokles. Der Bote selbst, den er zum Späher ausgesandt, kann seine menschliche und vaterländische Freude über die fröhliche Aussöhnung der so lange feindlich sich bekämpfenden Brüder nicht unterdrücken. Störend aber wirkt es, daß Don Cesar die darauf vor allen angekündigte gute Kunde, obgleich die Anwesenden ihm geneigt sind, sich nicht offen mittheilen läßt, was freilich die Fabel des Stückes bedingte. Auch die Worte, womit der Bote seine Kunde einleitet, sind etwas auffallend.***) Während Don Cesar sich mit diesem leise unterhält, bemerkt der Bruder in dessen

*) Aehnlicher Art ist in der Jungfrau III, 3 die Umarmung der drei burgundischen Ritter und der Begleitung des Königs. In den Handschriften werden statt des ersten und zweiten Chors Cajetan und Bohemund genannt.

**) Schiller wollte ihm den Namen Lanzelot geben, der aber in der hamburger Handschrift sich nur im Personenverzeichnisse findet, während der des zweiten Boten, Olivier, dort auch im Stücke (IV, 2) steht. Vgl. S. 16 f.

***) Daß sein Botenstab mit frischen Zweigen bekränzt sei, ist nur bildlich zu verstehn, da sonst der Chor, der dessen Ankunft meldet, dies aus der Ferne be-

Gesicht den Ausdruck höchster Freunde, an welcher er herzlichen Antheil nimmt. Jenen treibt es unaufhaltsam, die Gefundene aufzusuchen, von welcher er dem neugewonnenen Bruder etwas zu verrathen sich scheut, doch fällt es ihm schwer, sich von diesem zu trennen, dessen Anblick ihn innigst erfreut, so daß er ihm seine Hoffnung liebevollsten Zusammenlebens aussprechen muß. Aber auch Don Manuels Gedanken schweifen bereits in der Ferne, so daß er den Ausdruck der freudigsten Hoffnung und des Verlangens, in der Liebe zum Bruder das nachzuholen, was er diese Jahre hindurch versäumt habe, nur mit der freundlichen Bemerkung erwiedert, schon die Blüte sei so reizend, daß sie eine schöne Frucht verspreche. Als jener sich entschuldigt, daß er so rasch, als ob er das Glück dieser Stunde nicht voll empfinde, ihn verlasse, verräth er seine Zerstreuung und den Wunsch, allein zu sein, wenn auch nicht dem Bruder, der sein doppeltes Glück lebhaft empfindet, doch dem aufmerkenden Zuschauer. Sein Wort, von heute an gehöre das ganze Leben der Liebe, ist zweideutig, da er besonders an die entführte, seiner wartende Geliebte denkt. Jetzt würde Don Cesar dem Bruder sein glückliches Geheimniß entdecken, lehnte dieser es nicht mit einer gewissen Kälte ab. Auf sehr feine Weise hat der Dichter durch Don Manuels Zerstreuung und Verlangen, allein zu sein, es zu begründen gewußt, daß der offene, leidenschaftlich dem Bruder hingegebene Don Cesar sein Geheimniß nicht verräth. Doch kann dieser sich nicht enthalten, noch ehe er scheidet, seinen Begleitern einzuschärfen, daß der Streit auf ewig zu Ende sei, er von jetzt an keine Zuträgerei

---

merkt haben müßte. Im Agamemnon des Aeschylus kommt freilich der Siegesherold mit Oelzweigen bekränzt (493 f.).

und Aufreizung gegen den Bruder dulden werde.*) Das weit ausgeführte Gleichniß am Schlusse, wie ein im Zorn entfahrenes Wort, von bereiten Zuträgern aufgefangen und fortgepflanzt, die Gemüther immer mehr trenne, dürfte hier kaum ganz zweckmäßig sein, wenn man auch sagen könnte, Don Cesar erinnere sich dabei recht lebhaft der bösen Wirkung solcher Zuträgereien. Noch einmal umarmt dieser den Bruder, ehe er sich mit seinen Begleitern entfernt.**)

Siebenter Auftritt. Don Manuel vertraut dem Chore sein Geheimniß, womit er, verschlossener als der Bruder, gegen diesen scheu zurückgehalten hatte, und auch die Absicht, sofort alles zum würdigen Schmuck und zur festlichen Heimführung der Braut zu bereiten. Sein Verhalten im vorigen Auftritt hat die Mittheilung des Geheimnisses glücklich eingeleitet.

Der Chor spricht seine Verwunderung aus, wie sein Herr zuletzt dem Bruder gegenüber gestanden habe, was er nicht dem

---

) Hassen wie der Hölle Pforten, wie bei Homer feind sein gleich des Aïdes Pforten (Ilias IX, 312. Odyssee XIV, 156 f.). Vgl. IV, 9 des Todes traurige Thore. Unser „wie der Tod verhaßt sein" ist viel unanschaulicher. — Auffallend scheint das Bild, „den bittern (homerisches Beiwort) Pfeil (vgl. oben S. 98) des raschen Wortes weiter senden", wo das vorhergegangene Abschnellen von einem andern vorschwebt. Goethes Iphigenie vergleicht (IV, 1, 40 ff.) die Lüge mit einem Pfeile, der, von einem Gott zurückgewendet, den Schützen treffe.

**) Das Ohr des Argwohns geht auf diejenigen, welche dem Erzürnten böse Gesinnung zuschreiben. — Das Fortkriechen gleich Schlingkraut bezeichnet die allmähliche Fortpflanzung, bis es zum Ohre des Betroffenen gelangt, bei dem es sich dann mit umklammernder Gewalt festsetzt. — Unheilbar. Vgl. S. 79†. — Das auf mit tausen Aesten reimend schließende die Guten und die Besten soll lebhaft hervorheben, wie keiner dieser verderblichen Gewalt sich zu entziehen vermöge. Freilich stört die Anknüpfung des Superlativs durch und.

Mangel an Theilnahme zuschreiben kann, da heiteres Glück aus seinem Antlitz strahle.*) Der heitere Blick und das Lächeln zeigten sich erst nach des Bruders Entfernung, dessen Gegenwart bei seinem Drange zur Geliebten ihn gedrückt hat; diesem zu gestehn, daß auch ihn ein dringend Werk von hinnen treibe, war er nicht offen genug. Wenn er erklärt, daß er schon ohne Haß gekommen, während dieser erst eben bei ihrer Zusammenkunft demselben entsagt habe**), so stimmt dies freilich nicht zur wirklichen Darstellung, da auch ihn die eindringliche Mahnung der Mutter nicht zur Aussöhnung bestimmte, die von beiden ausging; so wenig waren durch die Liebe „alle finstern Falten des Lebens ausgeglättet und verschwunden", so wenig dachte er in diesen Hallen nur an die überraschte Freude der Braut bei ihrer Einführung in den Palast. Dort würde jede Andeutung der seligen Heiterkeit seiner Seele nur den Eindruck des unversöhnlichen Hasses geschwächt haben, wogegen hier der Ausdruck seiner jubelnden Freude über das Glück der Liebe, das er nicht länger verhehlen kann***), von größter Wirksamkeit ist, wie es auch den passendsten Uebergang zur folgenden Erzählung bildet. Derartige Widersprüche darf sich der Dichter wohl gestatten, wenn sie nicht störend auffallen. Der Chor oder vielmehr dessen Führer gesteht, daß er schon längst aus des Herrn verändertem Betragen und seinen einsamen abendlichen Wanderungen, die

---

*) Statt fühllos (11) haben die Handschriften das gewöhnlichere lieblos.

**) Wundernd (19). Schiller braucht mehrfach (vgl. IV, 3, 42) wundern ohne sich, wie auch Goethe u. a.

***) Um ihre (36) statt Ihr um die haben die Handschriften. — Die goldne Binde (35) ist das Diadem der Fürstin.

beide sehr glücklich beschrieben werden*), auf ein Geheimniß geschlossen, das zu erfragen er sich nicht erkühnt habe; doch jetzt, wo er ihm das Glück seiner Liebe gestanden, möchte er wissen, weshalb er seine Liebe ihm denn bisher verborgen gehalten, wobei freilich die Bemerkung, nichts nöthige den Mächtigen, etwas zu verhehlen, da er nichts zu fürchten habe, auffallend erscheint, da ja der Liebe das Geheimniß ziemt. Don Manuel dagegen beruft sich etwas sonderbar darauf, daß jedes Glück, wenn wir es voreilig verrathen, uns entweiche. **) Jetzt glaubt er sein Geheimniß ihm nicht länger verhehlen zu dürfen; scheint ja die Erfüllung des so lang ersehnten Glückes, die Geliebte heimzuführen, so nahe, daß er den neidischen Dämon nicht mehr zu fürchten braucht, welcher gern jedes Glück zerstört. Die Seligkeit seines Glückes (noch heute will er die Geliebte der Mutter zuführen, am andern Morgen soll sie ihm angetraut werden) läßt ihn gerade die Macht des den Menschen feindlichen Dämons übermüthig hervorrufen, und den Zuschauer den Verlust des Glückes fürchten, dessen Bestand er im geraden Gegensatz so schön in fließenden Reimen bezeichnet. Die antheilvolle, von Neugier nicht freie Frage des Chors, wo er denn die Geliebte verborgen halte***), leitet Don Manuels ausführlichen Bericht ein, wie ihm,

---

*) In dem Relativsatze tritt zuerst etwas auffallend das Präsens ein (hüllst). — Die Falkenjagd wird als des Falken Sieg bezeichnet. — Keiner unsers Chors scheint doch etwas nüchtern. — Krieg, hier vom Kampfe mit dem Bruder. — Mag, wie bei Luther mögen häufig die Bedeutung von vermögen, können, dürfen hat, ein auch bei Wieland, Lessing und Goethe sich findender Gebrauch.

**) Vgl. Schillers Gedicht das Geheimniß Str. 3. — Bei der verschlossenen Lade schwebt das von Epimetheus geöffnete Faß der Pandora vor.

***) Statt verschwiegner haben die Handschriften das härtere unbetretener. Weiter unten folgt ähnlich verschwiegnen Glücks.

der nur Sinn für Jagd und ritterliche Uebungen gehabt, am Abend eines Jagdtages in einem Klostergarten, in welchen die Verfolgung einer Hindin ihn getrieben, diejenige zuerst erschienen, die seine ganze Seele auf immer hingerissen, in deren Umarmung er sich seines vollen Glückes versichert habe. Das Motiv einer auf der Jagd verfolgten Hindin findet sich in manchen deutschen Sagen; auch Genoveva, deren Geschichte Tieck vor einigen Jahren in seinen romantischen Dichtungen so glücklich behandelt hatte, wird auf diese Weise wiedergefunden, so daß man nicht mit Boxberger an eine Nachbildung des Anfangs der Sakuntala zu denken braucht. Don Manuel ist von der frohen Erinnerung an das seit jenem Augenblicke täglich genossene Glück so hingerissen, daß er erst, nachdem er dies schwärmerisch geschildert**), auf die besorgte Bemerkung des Chores, oder vielmehr nach der spätern Bestimmung Cajetans, erwiedert, sie sei keine Nonne gewesen, wie er sie eben bezeichnet hatte*), wodurch denn die weitere, in lebhaftem Zwiegespräch von je zwei Versen erfolgende Erzählung eingeleitet wird. Wir hören hier,

---

*) Die Sonne der Verheißung. Hier schwebt keineswegs das heilige Grab zu Jerusalem vor, das, wie Isabella IV, 9 sagt, „alle Welt entsündigt", sondern die berühmte in den pietistischen Kreisen Deutschlands sehr verbreitete Allegorie John Bunyans The Pilgrims progress, wie auch in Schillers Gedicht Der Pilgrim. Der Pilgrim Christman folgt der innern Stimme, die ihn treibt, Heimat und Familie zu verlassen, um trotz aller Hindernisse in das Land der Verheißung zu gelangen, wo die Sonne Tag und Nacht scheint. — Das auf goldene Stunden folgende selige Tage kann nur bezeichnen, daß jene seligen Abendstunden ihr Glück auch auf die Zeit verbreiteten, die er fern von ihr weilen mußte. — Den Ruf zur Hora. Im Julius von Tarent von Leisewitz II, 2 sagt Bianka zu Julius: „Hören Sie! Die Glocke zur Hora läutet."

**) Nonnen heißen in weiterm Sinne alle in Klöstern sich aufhaltenden Frauen.

wie der Geliebten selbst ihr Geschlecht und Vaterland unbekannt gewesen, aber ein alter Diener, der zu ihr von Zeit zu Zeit gekommen, ihr seit mehrern Monaten eine baldige Aenderung ihres Schicksals verkündet, was einen glücklichen Uebergang zu der in der vergangenen Nacht gewagten Entführung bildet.*) Daß er dem Alten, da doch das Alter leicht Drohungen nachgebe und geschwätzig sei, nicht das Geheimniß zu entlocken gesucht, wird glücklich durch die Furcht begründet, dieser hätte, wenn er von ihm erfahren, seiner Geliebten leicht die Gelegenheit zu weitern Zusammenkünften entziehen können.**) Noch leichter würde sich dies freilich daraus erklären, daß er den Alten gar nicht bei der Geliebten traf, welche er nur Abends im Garten sprechen konnte. Aber die ganze Frage wäre besser weggeblieben, und vielleicht ist sie auch nur ein späterer, durch das Verlangen, alles möglichst zu begründen, veranlaßter Zusatz. Es fällt auf, wie der Chor die Worte, der Alte habe mit einer Aenderung ihres Schicksals gedroht, die sich deutlich auf die Entfernung aus dem Kloster und die Aufnahme bei ihrer Mutter beziehen, so mißverstehn kann, daß er fragt, ob er gefürchtet habe, über ihre Herkunft etwas zu erfahren, da ja die Aenderung leicht so geschehn konnte, daß der Geliebte nie erfuhr, wer sie sei und was aus ihr geworden. Und auch darauf spricht der Chor noch von einer Entdeckung, ja Don Manuel geht auf die Entdeckung ein, redet aber später doch nicht von ihr, sondern bemerkt, daß er der drohenden Aenderung ihrer Lage zuvorgekommen sei, die Möglichkeit, daß sie von ihm ge-

*) Wissend ohne es, wie bei den Griechen εἰδώς so häufig steht

**) Von Jahr zu Jahren, wie bei Goethe von Berg zu Bergen, von Sturz zu Sturzen, von Säul' an Säulen u. ä.

trennt werde, abgeschnitten habe. Man sollte fast vermuthen, ursprünglich habe die Stelle anders gelautet, etwa statt der drei Reden von Er drohte an nur eine gestanden:

Er drohte, sagst du? Konnte nicht die Aendrung
Auch deiner Liebe günstge Zeichen bringen?*)

Glücklich wird der Bericht von der wirklichen Entführung durch die besorgte Frage des Chores (Cajetans) eingeleitet, später an passender Stelle durch seine Mißbilligung der „verwegen räuberischen That" unterbrochen.**) Als aber Don Manuel seinen festen Willen erklärt, sie als Braut heimzuführen, zeigt er sich ganz beruhigt und zu seinem Dienst bereit.***)

Sofort will dieser mit ihnen auf den Marktplatz sich begeben, um bei den Arabern, den Mohren (Mauren), in deren Händen Schiller sich noch immer den Handel mit morgenländischen Waaren denkt, den Brautschmuck für die Geliebte auszuwählen. Höchst anschaulich beschreibt er alle einzelnen Gegenstände des weiblichen Brautputzes, durch welche der Glanz ihrer

---

*) Günstige Zeichen bringen hier im Sinne „etwas Günstiges zeigen". — Auch deiner Liebe, wie ihr selbst, die den Ihrigen wiedergegeben wurde. Die Vermuthung, daß sie einem vornehmen Geschlechte angehöre, hat er bereits ausgesprochen.

**) Sich entfallen lassen braucht Schiller auch in Prosa. — Der Bezeichnung mit der nächsten Morgensonne Strahl bediente sich der Dichter schon oben V. 66. — Der erläuternde Vers: „Dies aber ist der Tag, der heute leuchtet", dürfte doch sehr überflüssig sein. — Die rasche Jugend, wie eben rasche That, II, 5, 215 rasche Jugendthat, Goethe in der Iphigenie I, 2, 149 solche Jünglingsthat. — Das Bild vom Ausstellen eines Standbildes auf einem Fußgestelle zu höchstem Ruhme dürfte doch etwas auffällig sein.

***) Statt des Chors nennt die hamburger Handschrift nicht Cajetan allein, sondern auch Manfred und Berengar (in dieser Folge).

Schönheit erst voll hervortreten soll.*) Auch ein herrliches, reichgeschmücktes Roß, weiß, wie die Pferde des Sonnengottes**), sollen sie ihr vorführen, und im vollen Waffenglanze unter Hörnerklang seine „Königin“ (die ihn beherrschende Braut) in die Königsburg geleiten. Hat er auch eben alle aufgefordert, den köstlichen Brautstaat auszuwählen, so nimmt er doch nur zwei von ihnen zur Begleitung mit, als er sich entfernt, um „dies alles zu besorgen“, wo dies alles sich nicht nur auf das zuletzt ausführlich Erwähnte, die Herausführung des schönsten Zelters und die Heimführung unter Hörnerklang, sondern auch auf die Auswahl der Ausstattung beziehen muß. Der übrige Chor soll seiner warten; wo wird nicht gesagt, und man sieht gar nicht, weshalb dieser eigentlich ihn nicht begleitet, doch mußte er zurückbleiben, um am Schlusse des Aufzugs seine Betrachtungen anzustellen. Das Ungehörige würde weniger auffallen, wenn die unbestimmte Mahnung, seiner zu warten, ganz wegbliebe, da der gespannte Zuschauer dann eine Bestimmung da-

*) Die Höhe des auf der Spitze mit Schnee bedeckten Aetna, des höchsten aller feuerspeienden Berge Europas, bezeichnet er dadurch, daß er dem Licht (der Sonne) am nächsten sei. — Statt umfließ' es . . . Glieder hat die regensburger Handschrift „wie der unkörperliche Duft des Thaus Umfließ' es die ätherischen Glieder“. — Das Unterkleid (Tunica) ist von dem um die Hüften liegenden Gürtel unterhalb der Brust zusammengehalten, und der darüber geworfene Mantel oberhalb der rechten Schulter mit einer goldenen Nadel (Cikade) befestigt. Bei dem ganzen Putze schweben dem Dichter wohl antike Bildwerke vor, wie Goethe bei der ähnlichen, aber spätern Schilderung in der Pandora (Erläut. S. 116 ff.). Man vergleiche dazu Goethes gleichzeitige natürliche Tochter II, 5.

**) Allen Göttern, besonders dem Sonnengotte, ward ein weißes Roßgespann beigelegt, wovon sie weißrossig hießen. Zu Rom fuhr auf einem solchen der Triumphator. Vgl. Livius V, 23. Weiß galt den Alten als Prachtfarbe der Pferde.

rüber, die freilich in der Wirklichkeit nicht fehlen dürfte, kaum vermissen würde. Vor seinem Scheiden empfiehlt Don Manuel dem Chor noch unverbrüchliche Verschwiegenheit. Daß die Geliebte keine andere als seine Schwester sei, ahnen wir bereits, da das von beiden Gesagten genau zusammenstimmt; weniger drängt sich die Vermuthung auf, diese werde auch die von Don Cesar Gesuchte sein.

Achter Auftritt. An die Ungewißheit des Chors, womit sie nach der Versöhnung der Fürsten die Zeit sich vertreiben sollen, schließt sich die Sorge, Don Manuels Liebe werde kein gutes Ende nehmen. Unsere Ahnung wird auf das höchste gesteigert durch die Erinnerung an den auf dem Geschlechte ruhenden Fluch, welcher schon die unselige Feindschaft der Brüder erzeugt, deren Haß zu tiefe Wurzel geschlagen habe, als daß ein dauernder Friede möglich wäre. Wir ahnen, daß die Liebe der Brüder, von welcher sie das höchste Glück erwarten, sie verderben werde. Kaum läßt sich leugnen, daß die am Anfange stehenden prächtig ausgeführten Betrachtungen, von denen der Uebergang zur trüben Angst gemacht wird, wenig an der Stelle sind. Aus dem Chore treten zweimal hintereinander die drei ersten Personen hervor; der Gesammtchor beginnt und schließt. Bei der spätern Vertheilung auf drei Personen sprechen zuerst zweimal hintereinander Cajetan, Manfred und Berengar, dann treten Cajetan und Berengar auf und zuletzt, damit der Chorführer schließe, wieder Cajetan.

Der Zweifel des Chors, womit er sich jetzt die Zeit vertreiben solle, scheint wenig an der Stelle; dieser muß zunächst auf die Entwicklung der Liebe seines Herrn gespannt sein, hat auch vorab noch gar keine Langeweile zu befahren, sollte nicht der

Fürst, was gar nicht zu befürchten, ihn entlassen. Statt einer unterhaltenden Beschäftigung nennt der Dichter Fürchten, Hoffen und Sorgen, die dem Leben allein Reiz verleihen, da es sonst lästig werde, ermüde und stocke.*) Der eine erklärt sich, wie anmuthig er auch den Frieden als lieblichen Hirtenknaben zu beschreiben weiß**), doch für den Krieg, der uns auf der Woge des Glückes hin- und hertreibe***), die Kraft anspanne, die Seele erhebe, den Muth befeure. Ein anderer preist das Glück der Liebe, bei welcher Hoffnung und Furcht so anmuthig das Leben bewegen†), während ein dritter einwendet, der Reiz des Schönen und der Liebe zieme nicht dem männlichen Alter, in

---

*) Das Sorgen an dritter Stelle möchte man gern entbehren. — Das thätige Streben und Treiben tritt im Bilde als erfrischendes Windesweben hervor. Weben ganz eigentlich von lebendiger Bewegung.

**) Man vergleiche dazu die Schilderung des Frühlings als Jüngling in Schillers frühem Gedichte an den Frühling.

***) In Wallensteins Lager (Auftritt 7) bedient sich der Dichter des Bildes vom Schiffe der Fortuna und in Wallensteins Tod (X, 2) nennen sich die Hauptleute „Soldaten der Fortuna". — Wie in „Schwanken und Schwingen und Schweben" neben der Allitteration das doppelte und (wie oben in „fürchten und hoffen und sorgen"), so wirkt in „steigenden, fallenden" der Wegfall des und, den die alten Dichter bei Gegensätzen besonders lieben, wie sie ἄνω κάτω (auf ab) sagen. — Auffällt die Wiederholung von Muth.

†) Daß Amors Tempel offen stehen, ist bildlich zu fassen, wie weiter unten einem ernsten Gott dienen. Auch bei dem Wallen zu dem Schönen schwebt nur der Dienst der Liebe vor. — Die graulichen Farben beziehen sich auf die Trübe des einförmigen Alltagslebens, das „Gemeine und Traurigwahre". — Die Tochter des Schaums, die Liebesgöttin, heißt gefällig von ihrer Anmuth, nicht von ihrer Bereitwilligkeit zu dienen. Die mythologische Bezeichnung als Tochter des Schaums (Aphrodite) sollte wohl auch auf die Vergänglichkeit der Liebe (vgl. die glücklichen Jahre) hindeuten.

welchem sie alle stehen.*) Der erste, der sich eben für den Krieg erklärt hat, rühmt jetzt die erfrischende Luft der diesem in Bewährung von Kraft und Muth ähnlichen Jagd (Manuel sprach von des „Waidwerks kriegerischer Lust“), des Werkes der strengen Diana, im Gegensatze zu der eben genannten „gefälligen Tochter des Schaums“. Wenn dieser jetzt eine weniger gefährliche Wahl anräth, so wendet der zweite, der eben der Liebe Lust und Leid gepriesen, nun auf das Meer seinen Blick, wohin eine andere Göttin als die aus dem Meerschaum geborene Aphrodite, wohin Amphitrite uns rufe, welcher er die Eigenschaften des Meeres beilegt, Bläue, Spiegelhelle und ewige Bewegung, welche letztere auch ihr Name bezeichnet. Hat schon der erste das Glück mit der Welle verglichen, so kann dieser das Wellenreich als die Stätte des Glücks betrachten, da hier der größte Umschwung des Lebens sich rasch vollziehe, Reichthum und Armuth augenblicklich wechseln, hier nichts Bestand habe, nur der blindeste Zufall herrsche. Der Dichter selbst greift bei seiner freudig bewegten, ja unruhigen Schilderung dieses Wechsels zu den mannigfachsten Bildern, um den Unbestand dieses beweglichsten Elementes fast malerisch zu bezeichnen, wo mit Windes-, ja Gedankenschnelle alles sich ändere.**) Der dritte aber, der früher dem zweiten wiedersprochen hat, benutzt diese Aeußerung zum Uebergang

*) Zu scheine das Schöne ist zu denken „so lange es dauert“. Der Dichter deutet an, daß das Schöne zum Scheinen bestimmt ist, mit Beziehung auf die Herleitung des Wortes. Vgl. über die ästhetische Erziehung des Menschen Brief 26.

**) Den Vergleich des Schiffens mit dem Pflügen kennen schon die römischen Dichter. — Bei dem stark übertreibenden gedankenschnellen Umlauf des Windes um die ganze Windrose entbehrt der Ausdruck der rechten Anschaulichkeit. Schon Homer vergleicht die Schnelligkeit der Schiffe mit der von

auf den dem Fürstenhause drohenden Fall. Auch auf der festen Erde*) sei kein Bestand, und so fürchte er, dieser neue Friede werde bald ein trauriges Ende nehmen: er traue ihm so wenig wie einer auf der Lava eines Vulkans erbauten Hütte, die bald ein neuer Ausbruch vertilgen werde**); der nur augenblicklich beruhigte Haß brenne insgeheim fort. Einen besondern Grund zur bangen Ahnung bietet ihm der insgeheim, ohne der Eltern Segen geschlossene, durch eine Entführung erzwungene Bund, da aus Bösem nichts Gutes entspringen könne, wobei er in seiner Angst die Sache gar zu schwarz sieht. Diese Aengstlichkeit benutzt der Dichter, um durch den zweiten Sprecher zu dem auf dem herrschenden Geschlechte ruhenden Fluche überzugehn.***) Stark übertreibt er, wenn er nach einer nicht sehr deutlichen Bezeichnung des verbrecherischen Ehebundes hinzufügt:

Gräuelthaten ohne Namen†),
Schwarze Verbrechen verbirgt dies Haus,

wobei die Stelle des Sophokles im König Oedipus 1227 ff. vorschwebt. Dort sagt derjenige, der den Selbstmord der Jokaste meldet, nicht der Istros, nicht der Phasis könne alles abwaschen, was dieses Haus (στέγη) umschieße (κεύθει). Daß Isabella im Ehebruch gelebt, der Fürst seinem Vater die Gattin geraubt

Flügeln und Gedanken. — Die vier Verse Wer . . . Ernte läßt die hamburger Handschrift weg.

*) Sie schien den Alten festgewurzelt; auf ihr stehen die Säulen, welche den Himmel tragen. Freilich ist der Meergott auch Erderschütterer.

**) Geschieden, ausgeschieden, ausgeworfen, ist ein wenig bezeichnender, bloß durch den Reim veranlaßter Ausdruck.

***) Das Gemahl, nach älterm Sprachgebrauche. — Samen, wie die Griechen σπέρμα, die Römer semen, semina brauchen.

†) Wie sonst namenlos steht, im Sinne von unaussprechlich.

habe, ist eines der Bormannschen Phantome. Der Vater wollte sie heiraten, als der Sohn sie entführte. Zuletzt deutet der Chor (Berengar) entschieden an, daß jenes vom Großvater verfluchte Verbrechen sich rächen werde; schon der unselige Bruderhaß sei davon erzeugt. Doch will er jetzt nicht weiter dabei verweilen; denn frühe genug werde das von den Rachegöttern im geheimen gesponnene Verderben zu Tage treten. Hier schwebt die Stelle des ersten Chorliedes des Agamemnon von Aeschylus 247 ff. vor (nach Stolberg):

Das Weitre weiß ich nicht, noch sag' ich es.
Doch nicht unvollendet bleibt des Kalchas Spruch. —
Es vorauszuwissen, was die Zukunft bringt, begehr' ich nicht;
Gleich wärs dem Vorausbeklagen;
Denn deutlich kommt es im Tagesstrahle.

Der Rachegötter (*θεοὶ ἀλάστορες*) gedenkt Sophokles in den Trachinierinnen 1235. So schließt der erste Aufzug mit der schaurigen Ahnung, Don Manuels Verbindung werde ein schreckliches Ende nehmen, der Fluch des Geschlechtes in fürchterliche Erfüllung gehn.

Zweiter Aufzug.

Zu Beatricen tritt, statt des mit ängstlicher Sehnsucht erwarteten Geliebten, Don Cesar, dessen Augen ihr schon bei der Leichenfeier des Fürsten liebeglühend in die Seele gedrungen waren; seine Erklärung, er sei Don Cesar, er wolle sie zur Fürstin erheben, ja noch heute heimführen, steigert ihren Schrecken. Isabella steht auf dem Gipfel ihres Glückes, als die Söhne aus-

gesöhnt vor ihr erscheinen und beide ihr noch heute eine Schwiegertochter zuzuführen versprechen; aber die Kunde von Beatricens Entführung schlägt in ihren Jubel erschütternd ein. Don Cesar eilt ungestüm zur Rettung der Entführten, dagegen ergreift den Bruder die düstere Ahnung, diese sei eben seine Geliebte. Mit bang gespannter Erwartung, mit der Ahnung, daß die seltsam gesponnenen Fäden das Netz des Verderbens um das dem Fluche geweihte Geschlecht zusammenziehen werden, entläßt uns der Aufzug.

Erster Auftritt. Beatrice, welche in höchster Unruhe des Geliebten harrt, gedenkt nicht ohne Grausen des Jünglings, der bei der Leichenfeier des Fürsten seine liebegierigen Blicke auf sie geworfen, wodurch wir schon die Gewißheit erhalten, daß Beatrice auch Don Cesars Geliebte ist.

Beatrice beginnt mit dem Ausdruck ihrer unruhigen Erwartung des Geliebten und der schaurigen Angst, so lange hier allein weilen zu müssen.*) Eben glaubt sie seine Ankunft zu vernehmen, aber die Bewegung der Blätter im Winde hat sie getäuscht. Vgl. Schillers Gedicht die Erwartung. Schon naht der Abend; die lange Erwartung und das todte Schweigen rings umher erfüllen sie mit Schauder. Nichts vernimmt sie als das ferne Geräusch der belebten Stadt und von der andern Seite das Branden des Meeres. Schrecken erfaßt sie in dieser Einsamkeit, wo sie sich so klein, so ohne allen Halt fühlt. Wie viel glücklicher war sie doch in ihrem stillen, öden Kloster! Jetzt ergreift sie die Welt, der sie sich anvertraut hat, gewaltsam, und schwer fällt es ihr auf die Seele, daß sie sich durch einen Liebes-

*) Ueber das Versmaß und die Reimform vgl. S. 69 f. — Schauderndes Gefühl, wie in Goethes Iphigenie I, 1, 4.

schwur hat bewegen lassen, alle ihre frühern Lebensbande zu zerreißen. Sie begreift nicht, wie sie sich dazu habe hinreißen lassen; lebhaft stellt sie sich vor, was sie gethan, was sie verbrochen*); ihr gepreßtes Herz ruft in reuiger Angst um so sehnsüchtiger nach dem Geliebten, dessen Nähe ihr allein die verlorene Ruhe wiedergeben, ihr Herz versichern kann. Schon die lebhafte Erinnerung an ihn beruhigt sie wieder. Wie hätte sie, die im Leben so fremd da stand, die nur einmal ihre Mutter gesehen hatte, damals dem Manne widerstehn können, der so plötzlich in voller Schöne und Heldenhaftigkeit vor ihr stand, der mit geheimer Gewalt ihr Herz an sich zog! Doch auch der Mutter muß sie jetzt mit höchster Ehrfurcht gedenken, die ihr so herrlich erschienen war, und gleichsam vor ihrem Bilde sie um Vergebung bitten, daß sie dem, was diese über sie beschlossen (verhängt) hatte, eigenmächtig vorgriff. Daß gerade am Tage ihrer Entführung sich ihr Schicksal ändere, war ihr versprochen, aber dies mußte hier unbeachtet bleiben. Diese Liebe, der sie folgen mußte, war einmal Bestimmung des Schicksals, dem niemand entgehen kann. Zu Danae, die ihr Vater Akrisius in den eisernen Thurm eingesperrt hatte, drang Zeus als Regen, und so wurde sie Mutter des Perseus*); die Macht des Gottes erfaßt sein Opfer, möge

*) Der übertreibende Ausdruck, sie habe die Pforten ihrer Zelle durchbrochen, entspricht der leidenschaftlichen Bewegung, die sich überall verräth, aber nichts deutet darauf, daß sie ihre jungfräuliche Ehre verloren. Doch Bormann war es möglich zu schreiben (S. 697): „Nach der argen Ehe mit dem Bruder [Don Manuel] ist ihr Leben allzu befleckt, und wir wissen nicht einmal, ob sie nicht eine Frucht derselben im Schooße trage."

**) Vielleicht schwebt bei der freilich allbekannten Sage die Darstellung des Sophokles in der Antigone 944 ff. vor. Vgl. auch Horaz in den Oden III, 16, 1 ff.

es auch an die höchsten, unnahbarsten Klippen festgebunden sein. Es schwebt die Befreiung der äthiopischen Königstochter Andromeda durch Perseus vor, welcher auf dem Flügelrosse Pegasus ihr nahte, das aus dem Blute der von ihm getödteten Medusa entsprungen war. Schiller bedient sich in dieser Zusammenstellung einer kaum zu billigenden Freiheit, da ja die als Opfer des Meerungeheuers an Felsen gestellte Andromeda befreit wurde. Ganz frei nennt er das Atlasgebirge mit Hindeutung auf die Sage von dem die Säulen des Himmels tragenden gleichnamigen Titanen.*) Ueberzeugt, daß der Geliebte ihr bestimmt sei, und beglückt in ihrer Liebe, will sie gern allen andern Freuden entsagen. Ihren Eltern mag sie nicht nachfragen, da diese sie vielleicht ihrem Geliebten entreißen würden; die Gewißheit, daß sie dem Geliebten lebt, genügt ihr. So sind Furcht, Angst und Reue dem einzigen schwärmerischen Gefühl ihrer Liebe gewichen.

Da glaubt sie von neuem die Ankunft des Geliebten zu vernehmen; aber was sie für den Ton seiner Stimme gehalten, war nur das ferne Brausen des Meeres. Die wiederholte Täuschung ihrer sehnsüchtig gespannten Erwartung läßt sie ihre traurige Einsamkeit um so schmerzlicher empfinden: tiefes Grauen erfaßt sie, immer schrecklicher erscheint ihr ihre Lage, immer beängstigender beim Sinken der Sonne das unbegreifliche Ausbleiben des Ersehnten. Sie weiß nicht, wohin sie sich wenden soll. Der Dichter gewinnt hier einen glücklichen Uebergang, um sowohl ihres kurz

*) Trotz der bekannten homerischen und virgilischen Stellen von den Säulen des Atlas vermuthet J. W. Schäfer (*Neue Jahrbücher* 1874 II, 140) *himmelragende* statt *himmeltragende*, weil „schwer zugängliche Berghöhen" bezeichnet werden sollen. Als ob den Himmel tragende Säulen nicht auch bis zum Himmel ragten.

vorhergegangenen Betretens der nahen Klosterkirche*), in welcher, was sie nicht weiß, Don Cesars Späher sie gesehen hat, als des Eindrucks zu gedenken, den der Anblick des Unbekannten bei der Leichenfeier des Fürsten, zu welcher sie trotz des Verbotes des Geliebten gegangen war, in ihrer Seele erregt hat. Dieser Schuld allein muß sie sich anklagen.**) Dort haben die gierig auf sie gerichteten Blicke eines Fremden sie getroffen, aber zugleich mit einem noch lebhaft in ihrer Erinnerung lebenden Grauen erfüllt, da sie ihres Liebesschwures und der Uebertretung des Gebotes des Geliebten gedachte.***) Mit Absicht läßt der Dichter hier unerwähnt, daß der Fremde sie angeredet und ihre Hand erfaßt hat.†) Jetzt, wo Beatricens innerstes Herz ihre bedrängte Lage in dieser Einsamkeit, ihre Stellung zum Geliebten und ihr Schuldbewußtsein (daß sie die Kirche bei der Leichenfeier betreten, wo sie von den

) Begründet wird dies durch das Läuten zur Hora, der Abendandacht, das auch Don Manuel 1, 7 als einen „Ruf" bezeichnete; es habe sie getrieben, an heiliger Stätte zur heiligen Jungfrau zu flehn, was sie doch auch im Garten thun konnte, besonders da sie sich um so mehr scheuen mußte, diesen zu verlassen, als sie den Geliebten erwartete. Vgl. S. 98. — Die nahe Kirche war die der Barmherzigen. Der Orden der von Schiller im Tell eingeführten „barmherzigen Brüder" ward erst 1540 gestiftet, und auch die „barmherzigen Schwestern" sind jüngern Ursprungs. An eine Kirche der barmherzigen Jungfrau ist nicht zu denken.

**) Statt Grauend am Anfange des Verses hatte Schiller in der hamburger Handschrift Einmal gesetzt.

***) Dieser stillen Schuld bewußt bezieht sich nicht, wie Bormann mißdeutet, auf den Eindruck, den der Fremde in ihr erregt hat (nur Grauen hat sie vor ihm empfunden), sondern auf die Uebertretung des Verbotes des Geliebten.

†) Die Worte: „Nur ein Gott hat mich bewahrt", deuten auf ihre Furcht, von dem Fremden verfolgt zu werden. Auch hier ist die Satzzeichnung sehr verfehlt. Der Vers muß in Parenthese stehn, das Folgende „Da der Jüngling" sich unmittelbar an „büßt ich theuer" schließen.

gierigen Blicken eines Fremden getroffen worden) entschieden ausgesprochen hat, glaubt sie die Tritte des Geliebten zu vernehmen, dem sie voll jubelnder Liebeslust mit offenen Armen entgegeneilt; denn daß ein anderer an diesen Ort kommen könne, ahnt sie nicht, wie auch der Dichter den Gedanken an die Möglichkeit, daß ein Fremder den Garten betrete, dessen „sichere Mauern" sie selbst ausdrücklich erwähnt, fern gehalten hat, ohne freilich diese Sicherheit zu begründen, die vielmehr durch das wirkliche Eindringen Don Cesars in Folge der Anweisung des Spähers widerlegt wird.

Zweiter Auftritt. Entsetzen erfaßt sie, als jener Fremde, in Begleitung von Rittern ihr entgegentritt. Dieser bewillkommt sie mit anmuthigem scheuem Liebesgruße und läßt gleich den Chor, da dessen Waffen sie erschreckt haben dürften, sich in den Hintergrund zurückziehen. Erschrocken steht sie da, die von ihm ergriffene Hand vermag sie nicht zurückzuziehen, aber sie wendet zitternd den Blick ab. Es war Bormann vorbehalten, in ihrem Schweigen und ihrer Angst das Bekenntniß ihrer Leidenschaft für den Fremden zu finden. Mit freudiger Wärme spricht dieser seine Sehnsucht nach ihr seit dem Tage aus, wo sie ihm nur zu bald verschwunden sei; vergebens habe er sie überall gesucht, bis endlich einer seiner Späher sie heute glücklich*) in der nahen Kirche entdeckt und, was er übergeht, den Garten bemerkt habe, wohin sie sich zurückgezogen. Daß sie gerade in der Kirche, in welche sie unbedacht sich begeben, erspäht worden, ergreift sie mit besonderm Schrecken, da sie also selbst das Unheil durch

*) Von einem Gott geleitet, nach antiker, schon homerischer Redeweise. Vgl. Odyssee IX, 142. X, 141. Aehnlich hieß es eben: „Welches Gottes Macht entrückte dich?"

Uebertretung des Verbotes des Geliebten herbeigeführt. Aber Don Cesar will sich das Glück, das sich ihm augenblicklich so günstig gezeigt hat, nicht wieder durch den Neid einer Gottheit*) entreißen lassen, und so reicht er ihr, indem er den Chor zum Zeugen nimmt, seine Hand als Gatte. Diese höchst unzarte Uebereilung dürfte auch durch Don Cesars leidenschaftliches Feuer und Beatricens starres Schweigen nicht entschuldigt werden. Ihr völliges Verstummen und daß sie alles über sich ergehn läßt, ohne, von ihrer schrecklichen Lage überwältigt, hinzusinken, wurde freilich von der ersonnenen Fabel bedingt, bleibt aber störend. Auch fällt es auf, daß Don Cesar nichts zu ihrer Beruhigung thut, sich kein Wort von der in der Tiefe ihres Wesens durch das Bewußtsein ihrer Schuld Erschütterten erfleht, die zitternd und abgewandt da steht, dieser vielmehr leidenschaftlich fortfährt, er verlange gar nicht zu wissen, woher sie stamme, da er ihre Seele, wer sie auch sein möge, als rein erkannt habe, sie die Seine werden müsse.**) Und um alle ihr Bedenken zu heben (denn sonderbar genug denkt er nicht an die Möglichkeit, daß ihr Herz einem andern gehöre) nennt er seinen Namen. Gerade dieser erregt Beatricens Schaudern, da sie von dem unseligen Bruderzwiste Kunde hat. Der feurig Liebende aber sieht in ihrem Schweigen und Schaudern nur jungfräuliche Scheu und Ueberraschung über ein so großes Glück, das ihr ganz unverdient scheine, da sie die Macht, welche das Schöne übt, gar nicht ahne, und deshalb über deren Wirkung staune. Fest überzeugt, daß ihr Herz für ihn spreche, will er sie sich selbst überlassen; der

*) Nach der griechischen Vorstellung vom Neide der Götter, welche Schiller im Ringe des Polykrates dargestellt hatte. Vgl. auch IV, 5, 29.

**) Die Freiheit und die Wahl, Hendiadys. Vgl. S. 78*.

Chor aber, der sie schon jetzt als seine Herrin anzureden habe, soll sie bis zu seiner baldigen Rückkehr über die Höhe ihrer fürstlichen Stellung belehren(?). Zu einer Erklärung durfte es freilich nicht kommen, weil dadurch die ersonnene Fabel gestört worden wäre; aber etwas Seltsames liegt doch darin, daß der Bräutigam nicht einmal ein Wort, einen freundlichen Blick beim Abschiede verlangt, ihr auch nicht sagt, wohin er gehe.

Dritter und vierter Auftritt. Der Chor feiert das Glück der neuen Fürstin. Beatrice hört nichts davon; als sie aus ihrem starren Schrecken erwacht, spricht sich Verzweiflung über ihr Schicksal aus, das sie in die Greuel dieses verhaßten Geschlechtes führe, worauf sie sich in den Gartensaal flüchtet. Der Chor preist darauf das Glück des Fürsten, die Schönste von allen für sich zu wählen, ehe er seines Amtes gedenkt, das Eindringen Fremder in den Garten zu hindern.

Der Preisgesang auf die glückliche Fürstin zerfällt in vier, freilich nicht durch gleiches Versmaß oder auch nur gleiche Verszahl sich entsprechende Strophen, die der Dichter später unter die beiden ersten Chorpersonen vertheilte. Zunächst preist er die neue Fürstin als Siegerin über den Fürsten*), und begrüßt sie als Mutter des künftigen Herrschergeschlechts. Dann wünscht er ihr Glück, daß sie „mit (unter) glücklichen Zeichen" in ein glückliches, lange blühendes Herrschergeschlecht trete. Unter den „glücklichen Zeichen" ist die eingetretene Versöhnung gemeint; daß das Haus ein „götterbegünstigtes, glückliches"**) sei, deutet auf Wohlstand, Macht und Ruhm und wird durch die

*) Die Krone ist der Preis ihres Sieges.

**) Die hamburger Handschrift läßt hier glückliches weg.

folgenden Verse näher bestimmt wird, doch will der Chor auch durch das dreimalige Hervorheben des Glückes gleichsam alles Unglück von diesem neuen Bunde abwenden, wie es besonders die Alten durch Worte guter Vorbedeutung (εὔφημα, εὐφημία) zu thun pflegten. Beim Wandern des Zepters von einer Hand in die andere könnte die Stelle des Ilias II, 104 ff. vorschweben. Weiter führt der Chor aus, daß freundliche Götter die neue Herrin beim Eintritt in das Haus empfangen werden, nach antiker Vorstellung. Zunächst gedenkt er der den Römern eigenen Penaten, die er als ehrwürdig, ernstblickend, hochverehrt bezeichnet. Der Grieche verehrt die Hausgötter (vgl. oben S. 90), denen, vor allen der Herdgöttin Hestia, zuerst geopfert und gespendet ward. An der Schwelle läßt er die Jugend- und die Siegesgöttin sie empfangen; das Bild der letztern wird besonders ausgeführt, mit Benutzung der auch sonst von Schiller erwähnten Darstellung der Siegesgöttin (Nike) auf der rechten Hand des Göttervaters, was wir schon bei Phidias finden.*) Zuletzt hebt er das Glück des Hauses hervor, welches sich immer der herrlichsten, durch Schönheit und holde Scham ausgezeichneten Fürstinnen erfreut habe, jetzt gar neben der herrschenden Fürstin noch die Mutter blühen sehe. Dichterisch frei ist hier die Vorstellung, daß die sterbende Fürstin immer ihrer Nachfolgerin den aus Homer bekannten Gürtel der Anmuth und den Schleier weiblicher Scham (die Göttin Pudicitia trägt diesen als ihr Sinnbild) reiche, gleichsam auf sie vererbe, da diese weiblichen Tugenden doch angeboren und ausgebildet, nicht beim Betreten des Hauses überliefert werden. Der Chor zeigt sich hier, wie auch sonst oft,

---

*) Vgl. das Gedicht Pompeji und Herkulanum 53 f.

von jeder persönlichen Verstimmung gegen sein Fürstengeschlecht frei, das er in freier lyrischer Erhebung feiert.

Beatrice spricht wie erwachend ihr Entsetzen aus, daß der Fremde, in dessen Hand sie so plötzlich gefallen, einer von jenen feindlichen Brüdern sei. In dem ihrem Herzen natürlichen Abscheu, der sie bei Erwähnung desselben faßt, erkennt sie eine Vorahnung des Unglücks, das dieses unselige Geschlecht ihr bringen werde; schon sieht sie sich rettungslos in dessen Schicksal gezogen, so daß sie verzweifelnd in den anstoßenden Gartensaal flieht, woraus sie am Anfange des Aufzuges getreten war.

Der Chor, der auf ihr eigentlich dichterisch nicht begründetes Entfliehen gar keine Rücksicht nimmt, ergeht sich in der Feier des Glückes der Machthaber, denen immer das Schönste zu Theil werde, was zunächst allgemein in der ersten der vier sechsversigen Strophen ausgesprochen wird, die Schiller später auf Bohemund und Roger vertheilte. Seines Glückes wegen bezeichnet er den Jüngsten als einen Sohn der Götter, was dann weiter ausgeführt wird. Die zweite Strophe fährt darin fort (den Taucher nennt sie den tauchenden Fischer): von allem, was gemeinsam erarbeitet wird, gehört ihm das Beste, während die Diener wegen des übrigen sich durch das Loos verständigen. Der köstlichste Vorzug vor allen aber, den die dritte Strophe hervorhebt, besteht darin, daß ihm auch die schönste Frau zu Theil wird; selbst der Korsar, der sonst an dem Raube seine wilde Gier stillt, bewahrt die schönste Sklavin für den Fürsten. In allen diesen Strophen erlahmt der schwungvoll angelegte Ausdruck mehrfach. Erst in der letzten gedenkt der Chor seiner Pflicht.

Fünfter und sechster Auftritt. Isabella bekennt in der ihr Herz schwellenden Freude ihren Söhnen, daß sie noch

eine Schwester besitzen, die sie in ein Kloster gerettet, wobei sie der ihr und ihrem Gatten gewordenen Träume und ihrer Auslegung gedenkt; heute nun wolle sie diese an den Hof bringen und feierlich anerkennen. Dagegen erfreuen beide Söhne sich durch die Mittheilung, daß sie ihr heute eine Schwiegertochter zuführen werden, über deren Herkunft sie ihr freilich keine Auskunft geben können. Da schlägt die Nachricht von dem Raube der Tochter die auf dem höchsten Gipfel der Freude schwebende Königin erschütternd nieder. Die Brüder sind bereit, den Räuber zu verfolgen, aber Don Manuel geräth in bängste Sorge, die von ihm Entführte sei keine andere als seine Schwester; darüber will er sich eilig bei der Geliebten selbst Gewißheit verschaffen. Isabella schließt mit der ängstlichsten Besorgniß, der Groll des ihr feindlichen Schicksals sei noch nicht versöhnt. Der Zuschauer, der bereits weiß, welche Enthüllung ihrer wartet, muß das ärgste Unheil fürchten.

In schönen, aus der Seele fließenden Worten spricht Isabella ihre reine Freude aus, sich zum erstenmal beider Söhne ungescheut ganz freuen zu können, da sie, von Herzen versöhnt, ihr zur Seite stehen, der blutige Haß auf immer gewichen ist. Daß die kriegerischen Begleiter fern sind, gegen welche sie I, 3 ihren Widerwillen ausgesprochen hat, hebt sie besonders hervor. Treffend ausgeführt ist der Vergleich mit den aufgestörten Eulen (statt ihrer würde ein alter Dichter wohl eher Fledermäuse genannt haben), der das Verschwinden des Hasses in glücklicher Personifikation darstellt. Vielleicht schwebten dem Dichter die Stellen aus Goethes Iphigenie III, 1. 3 vor, wo den in ihren schwarzen Höhlen sich rührenden Erinyen ihre Gefährten, der Zweifel und die Reue, folgen und die der Erde enteilenden die ehernen Thore

des Tartarus hinter sich zuschlagen.*) Auffällt, daß die Söhne auf Isabellens Aeußerung kein Wort zu erwiedern wissen, was Schiller wohl der Einfachheit der alten Tragödie zu entsprechen schien. Ueber ihre Mittheilung, daß sie heute auch eine Schwester erhalten sollen, staunen sie bloß; erst nach der bestimmten Erklärung, eine Schwester von ihnen lebe noch, bricht zuerst der lebhaftere Don Cesar das Schweigen. Er erinnert sich gar nicht, von einer solchen gehört zu haben, wogegen dem ältern, ruhigern, die Erinnerung festhaltenden Bruder noch die Sage im Sinne schwebt, daß sie eine Schwester in der Wiege verloren. Isabellens etwas breite Einleitung der ausführlichen Erzählung, besonders das uns nüchtern scheinende: „Von meinem Schweigen geb' ich Rechenschaft", ist in der Weise des alten Dramas. Freilich hätte Goethe hierbei Schiller an das erinnern können, was dieser ihm einst bei seinem Epos bemerkte, man dürfe die Alten nicht in ihren Fehlern (dem uns Auffallenden) nachahmen.**) Wir vernehmen von dem Traume des Vaters zur Zeit, wo schon jammervoller Zwist der Söhne Gram auf der Eltern Herz gehäuft (wonach die zarten Knaben damals doch kaum unter fünf Jahren zu denken sind), von der Auslegung des schrecklichen Traumes durch einen sternkundigen Araber***), von dem

*) In den Handschriften fehlt hier der Vers: „Gefolge, dem hohläugigen Verdacht" und der vorige schließt seinem schwarzem Gefolg, so daß der Sechsfüßler auf einen Anapäst endet. — Arabier nennt Schiller einen der auf Sizilien noch viel geschäftigen Mohamedaner, die er I, 8 als Mauren bezeichnet.

**) In früher statt in frührer, wie die regensburger (auch die hamburger?) Handschrift hat, änderte Schiller wohl erst beim Drucke, weil in frührer (die regensburger Handschrift hat früherer) Zeit bald darauf folgt. Schon im Theater steht, wohl nur durch Versehen, froher.

***) Die beiden Verse: „Hört, was gesäet ward u. s. w." sind hier von

Befehle des Vaters, die Tochter zu tödten, und von der geheimen Rettung derselben durch Isabellen, die nicht allein aus Mutterliebe sie erhielt, sondern auch in Hoffnung auf Erfüllung der ihr von einem Mönche gegebenen Deutung eines ihr gewordenen Traumes, nach welcher diese Tochter die streitenden Gemüther ihrer Söhne in heißer Liebesglut vereinen werde. Daß sie erst heute, drei Monate (vgl. S. 75**) nach dem Tode des Gatten*), die Tochter zu sich bringen läßt, begründet sie mit dem unseligen Streit der Brüder. Die Eröffnungen der Mutter werden sehr passend abwechselnd durch je zwei Verse Don Cesars und Don Manuels unterbrochen, wobei der jüngere Bruder seinen innigen Antheil an der Schwester, der ältere mehr seine Freude über die Versöhnung ihres Streites ausspricht, die ihn den Bruder herzlich umarmen läßt; ist ja seine ganze Seele von Liebe durchglüht. Der lebhaftere Don Cesar fragt die Mutter, weshalb sie so lang ein so erfreuliches Geheimniß verschwiegen. Dagegen erwiedert der mehr mit sich und seiner Liebe beschäftigte Don Manuel Isabellens Mittheilung mit der Eröffnung seines eigenen Liebesglückes; noch vor Sonnenuntergang**) werde er die zur Gattin Erwählte zu ihren Füßen***) führen. Isabellens Mutterliebe bricht auch in der Freude über dieses unerwartete Glück lebhaft

großer Wirkung, da der Zuhörer schon die bange Ahnung der von dem „in früherer Zeit Gesäten" drohenden schrecklichen Ernte hat.

*) Dieser hatte sie mit Spähern umgeben, weil er, von seinem Schuldbewußtsein beunruhigt, Verdacht gegen sie hatte. — Pflanzten, wie auch sonst vom geordneten Aufstellen.

**) Aber Beatrice sagt schon II, 1, immer tiefer sinke die Sonne.

***) Freilich erwartete man eher in ihre Arme, aber Don Manuel will damit ihre ehrfürchtige Unterwerfung andeuten, und wohl mag er fürchten, daß sie ihm nicht ebenbürtig sei. Die Stellung des dir zwischen die Gattin Don

aus, verräth aber unwillkürlich, daß sie ihn als den Erstgeborenen besonders liebe. Auf die gleiche, schwungvoll in dem Gefühle seines ihn ganz beherrschenden Glückes sich erhebende Mittheilung des jüngern Bruders*) etwas zu erwiedern wird sie durch den ältern verhindert, der, von der Gewalt der ihm so glücklich aufgegangenen Liebe durchdrungen, seine Freude nicht unterdrücken kann, daß diese Allbesiegerin auch den wilden Sinn des Bruders bezwungen, wodurch er, was freilich zu der Bemerkung, nichts lebe, was die Hoheit der Liebe nicht anerkenne, wenig stimmt, erst den vollen Glauben an sein Herz gewonnen habe. Den Preis der Liebe, der „Königin der Seelen", darf man nicht mit dem begeisterten Preisgesange der Liebe im Chorliede der sophokleischen Antigone 781 ff. oder mit den ähnlichen im Hippolyt des Euripides 525 ff. 1268 ff. vergleichen, wogegen er sehr abfällt; aber lyrischer Schmuck war freilich hier nicht an der Stelle, doch hätte die Ausführung schwungvoller sein können. Isabella, die jetzt auf dem höchsten Gipfel des Glückes steht, hält sich vermessen für die glücklichste und herrlichste aller Mutter. Schon I, 4, wo sie die Söhne zum erstenmal nach langer Zeit vereint vor sich sah, fühlte sie sich so glücklich, daß sie die heilige Jungfrau bat, sie vor Uebermuth zu bewahren. Jetzt glaubt sie mit stolzer Ruhe in die Zukunft schauen zu dürfen, da ihr Geschlecht,

---

Manuels ist eine von Goethe schon im Epos benutzte Freiheit. Vgl. die Erläut. zu Hermann und Dorothea S. 153.

*) Die mich der Liebe neu Gefühl gelehrt, obgleich sie ihm, da sie den Bruder liebte, so wenig ein Zeichen ihrer Liebe gegeben, daß sie vor ihm schauderte. — Auch Don Cesar weiß nichts von der Herkunft der Geliebten, aber er setzt in dem sonst dem Schlusse des Bekenntnisses des Bruders wesentlich gleichen Verse entgegen statt zu Füßen, eine Aenderung, die vielleicht nur dadurch veranlaßt wurde, daß Cesars Name eine Silbe kürzer als der Manuels ist.

das sich noch eben zu zerfleischen drohte, nun fest gegründet scheint und die Gegenwart ihr das heiterste Glück bietet.

Etwas herabgestimmt wird die Freude dadurch, daß die Söhne nicht mit dem Glanze des Namens ihrer Bräute prunken können. Daß sich hier das Geheimniß nicht verräth, ist glücklich eingeleitet. Don Manuels Zurückhaltung*) wundert die Königin nicht, da er, wie sein Vater, verschlossener Natur sei**), dagegen vom jüngern Sohne hofft sie sogleich einen glänzenden Namen zu vernehmen. Dieser aber muß gestehn, sich um der Geliebten Namen gar nicht gekümmert zu haben, ein Blick durchs Auge ins tiefste Herz habe ihm genügt. Vgl. die ähnliche Aeußerung an Beatricen selbst II, 1, 40 ff. Bei der im reinsten Glanze strahlenden Perle falle es niemand ein, nach ihrem Namen zu fragen. Isabella weiß wohl, daß ihr jüngerer Sohn sich durch die Uebermacht seines Gefühls rasch hinreißen läßt, aber bei der Wahl einer Gattin nicht nach Herkunft und Namen zu fragen, scheint der stolzen Königin doch kindisch; dringend verlangt sie deshalb von ihm zu hören, was seine Wahl bestimmt habe. Don Cesar beschreibt nun, wie in einer Stunde, wo jeder weltliche Wunsch ihm fern gelegen***), die Allgewalt der Liebe ihn überfallen, er sich plötzlich an der Geliebten Seite gefunden und ihr „tiefes und geheimstes Leben", ihr ganzes Wesen, ihn so

*) Auffällt es, daß er die Lösung, wer seine Braut sei, einem spätern Tage, ja der eigenen Mittheilung derselben, vorbehält, da er sie doch noch heute der Mutter vorzustellen versprochen hat.

**) Statt verschlossenen haben die Handschriften versiegelten, was Schiller vielleicht erst beim Drucke änderte.

***) Bei der Beschreibung des Begräbnisses erinnerte Schiller sich der Bestattung des Herzogs Karl Eugen von Württemberg, seines ehemaligen Landesherrn, die er selbst in der Heimat erlebte und worüber er den Hofbericht las. Dies hat Ernst

mächtig gerührt habe, daß er vom Gefühl überströmt worden, nur diese könne, sie müsse die Seine werden. Die weitere Erzählung, wie er sie angeredet, wie sie sich gefunden, wie sie ihm so lange entschwunden gewesen, bis er sie heute zum erstenmal wiedergefunden, wird glücklich durch Don Manuels feurig einfallendes Wort abgebrochen, der Bruder habe ganz zutreffend die Gewalt der Liebe dargestellt, der sich niemand entziehen könne, seine Schilderung habe ihn über sein eigenes Gefühl aufgeklärt. Die Königin fühlt, daß das Schicksal mit ihren Söhnen eigene Wege gehe, sie blind hinreiße, aber sie unterwirft sich der höhern Macht, die das Schicksal ihres Hauses so geheimnißvoll lenke**), indem sie fest vertraut, daß ihre Söhne bei ihrer hohen Gesinnung sich nichts vergeben können.

In echt dramatischer Belebung wird Diego, dessen Rückkunft Isabella selbst bemerkt, zu dem ihm schweren Bekenntniß ge-

---

Keller in der Festschrift der badischen Gymnasien zum 500jährigen Jubiläum der Universität Heidelberg (1886) S. 80 f. bemerkt. Besonders benutzt ist, daß bei der Trauermusik „der Sarg unter das aufgeführte Castrum doloris, welches mit Wachskerzen beleuchtet war, aufgestellt wurde, wo sodann solcher während des Gottesdienstes durch eine angebrachte Maschine unbemerkt in die unter der Kapelle befindliche Gruft eingesenkt wurde". (Diese Einrichtung wurde 1825 auch bei der Weimarischen Fürstengruft eingeführt.) Von der vorhergegangenen Ausstellung auf dem Paradebett las Schiller, dasselbe habe drei Stufen unter einem Baldachin gestanden, beim Haupte habe man den mit Brillanten besetzten Herzogshut, um die Seiten des Sarges den brillantreichen Kommandostab und Degen erblickt.

*) Die Handschriften haben vor dem Verse Nicht ihres Lächelns noch:
Nicht ihres Wesens schöner Außenschein,
die regensburger zwei Verse später noch flüchtig vor schweben.

**) Unregiersam stärker ist die Götterhand, das Schicksal für den Menschen, insofern dieser seinen Willen nicht zu ändern vermag.

trieben*), daß er die ersehnte Tochter nicht bringe, wobei der Name derselben Don Manuel auf die Seele fällt**), da sie gleich seiner Geliebten Beatrice heißt. Als er auf Isabellens und Don Cesars ängstlich dringende Fragen verrathen, daß Korsaren sie geraubt, suchen die Söhne, der älteste zuerst, die vor Schrecken ganz sprachlose Mutter zu beruhigen. Der Alte, statt rasch mitzutheilen, was er berichten kann, erzählt geschwätzig, aber von den Brüdern zu rascher Rede gedrängt, wie er im Kloster das Entsetzliche vernommen habe. Jetzt erst sinkt Isabella ohnmächtig in einen bereit stehenden Sessel, wo sich Don Manuel um sie bemüht, während Don Cesar das Weitere erkundet. Zunächst fragt dieser nach den Seeräubern**), die sie entführt haben sollen, wo sich denn der dringendste Verdacht herausstellt, aber die weitern Erkundigungen***) führen zur Vermuthung, sie könne entflohen sein. Dies regt die allmählich aus ihrer Betäubung erwachte Königin gewaltig auf: sie darf nur an einen Raub denken, da ihre Tochter nicht so ganz ihre Pflicht vergessen konnte, und so ruft sie in steigender Bewegung die Söhne zur Verfolgung der Räuber auf. Don Cesar, der eben noch an eine freiwillige Entführung gedacht, wird durch die Vorstellung, daß es gelte,

---

*) Sie nennt ihn treuen Knecht nach dem als edler geltenden biblischen Gebrauche. — Entseelt, wie bei Wieland „von Schrecken entseelt". — In der szenarischen Bemerkung „sie will mit ihm nach der Thüre gehen", haben die beiden Handschriften „sie ergreift seine Hand und will".

**) Sein Ausruf „Beatrice!" ist späterer Zusatz. Vgl. oben S. 68*.

***) Diego hat eben im allemeinen Korsaren genannt: Don Cesar setzt an ihre Stelle Mauren, von denen hier angenommen wird, sie allein hätten in der Gegend Seeraub verübt.

†) Der Wiederkehr vergessen, wie Gellert sagt: „Der Vögel Chor vergaß der Ruh", im Sinne dachte nicht an. Der Ausdruck dürfte hier kaum edel genug sein.

die Schwester zu retten, der Mutter Trost und ihrer gekränkten Ehre Rache zu verschaffen, so hingerissen, daß er, ohne zu fragen wo der Raub geschehen, mit kurzem Gruß an die Mutter davon eilt, ohne den Bruder irgend zu beachten, was freilich auffällt, aber durch die ganze Anlage bedingt war. Die Nothwendigkeit der Anlage muß es auch entschuldigen, daß Don Manuel für die mit solcher Gewalt aufgeregter Mutterliebe gesprochene Aufforderung Isabellens kein Ohr hat (worüber diese sich nicht einmal verwundert zeigt), sondern über dem Gedanken brütet, seine Beatrice sei die Entführte, aber statt zu dieser zu eilen, die er schon vor der zweiten Zusammenkunft mit der Mutter wenigstens von ihrem bangen Harren hätte befreien sollen, trotz des ängstlich flehenden Drängens der Mutter, noch vorher, was er während des Bruders Abwesenheit nicht zu thun gewagt, nähere Erkundigungen einzieht, die seine Besorgniß heben sollen. Vorab läßt er sich noch einmal bestätigen, was er schon weiß, daß man die Tochter erst seit dem frühen Morgen vermißt habe und diese Beatrice heiße*), womit er nur die Einleitung zu seiner eigentlichen Frage machen zu wollen scheint. Erst als Isabella ihn dringend zur Eile mahnt, geht er zur Hauptfrage über**), läßt sich aber doch durch Diegos ängstliche Mittheilung, daß er Veranlassung zum Raube gegeben zu haben fürchte, vom Bestehen auf einer bestimmten Antwort Isabellens abhalten. Daß die

*) Daß er Beatricen hier Isabellen gegenüber nicht als Schwester, sondern als Tochter der Mutter bezeichnet, soll wohl verrathen, daß die Entdeckung einer Schwester keine besondere Freude in ihm erregt hat.

**) Nur zufällig ist wohl die Uebereinstimmung mit den Worten des sophokleischen Oedipus (748):

Du klärst mich besser auf, verkündest eins du noch.

Schwester Diego unablässig gebeten*), ihm die Anwesenheit bei der Leichenfeier des Fürsten zu gestatten, scheint ihm nicht auf die Geliebte zu passen, da diese gewiß nicht gegen seinen Willen gehandelt haben würde. „Das gleicht ihr nicht!“ ruft er überglücklich. „Dies Zeichen (der Erkennung) trifft nicht zu!“ Erst III, 3 hören wir, Beatrice habe ihm den Wunsch geäußert, den der Geliebte nicht gebilligt. Diegos treffende Entschuldigung seiner Zulassung erweckt in Don Manuel von neuem einen Zweifel, von dem er sich sonderbar genug nicht dadurch befreit, daß er die Frage, wo die Schwester geraubt sei, sich bestimmt beantworten läßt, sondern zur Geliebten selbst eilt. In seiner Hast läßt er sich auch durch den Wunsch des rückkehrenden Bruders, einen Augenblick zu warten, bis er mitgehe, nicht stören, dieser drängt ihn vielmehr um so leidenschaftlicher fort, da er von keinem begleitet sein will. Weder die Mutter noch der Bruder wissen, was sie von Don Manuel halten sollen.**) Auch Don Cesar eilt sofort weiter, nachdem er die ihm unentbehrliche Kunde erhalten hat, in welchem Kloster die Schwester gewesen.***) Ent=

---

*) Statt Lag sie mir an steht in den Handschriften Drang sie in mich, was Schiller wohl erst beim Drucke wegen des unmittelbar vorhergehenden drängte verbesserte.

**) Isabellens Wort:

Ich kenn' ihn nicht mehr. Ganz verkenn' ich ihn,

dürfte hier doch etwas zu eintönig sein, wie vorher die unmittelbar aufeinander folgenden Anreden der beiden Brüder: „Faß dich, o Mutter! — Mutter, sei gefaßt!“ Dem Dichter schwebte dabei die Einfachheit der alten Tragiker vor.

***) Ein verschwiegner Aufenthalt der Seelen kann doch nur heißen sollen, „ein Aufenthalt der Schatten“, wie ihn die Alten sich im Elysium dachten. — Schiller nennt das Kloster der heiligen Cäcilia, deren auch nach der Heirat geübte Keuschheit die Legende feiert.

schlossen geht er fort, doch der Mutter will er zu ihrem Troste vorab seine Geliebte senden. So ist das Zusammentreffen der Brüder bei Beatricen, worauf die ganze Entwicklung beruht, glücklich begründet. Isabella empfindet nun von neuem schwere Furcht vor dem auf ihrem Hause ruhenden Fluche, was sie in einem prächtig ausgeführten Gleichnisse*) ausspricht. Der Zuschauer muß nach dieser gerade am Schluß des Aufzugs hervortretenden Mahnung mit um so gespannterer Furcht dem Zusammentreffen der Brüder bei Beatricen entgegensehn.

Dritter Aufzug.

Das verhängnißvolle Zusammentreffen der Brüder bei Beatricen erfolgt. Don Manuel, der eben die Gewißheit erhalten, daß Beatrice seine Schwester, wird von dem eifersüchtigen, treulosen Verrath fürchtenden Bruder erstochen. Dieser, der gerechte Rache geübt zu haben wähnt, sendet die ohnmächtige Geliebte, wie er versprochen, seiner Mutter zu, da er selbst zur Verfolgung der angeblichen Räuber seiner Schwester eilt. Der zurückbleibende Chor Don Manuels spricht den Schmerz über das so plötzlich hereingebrochene Unglück und sein Wehe über den Mörder aus.

Erster Auftritt. Der ältere Chor kommt, festlich geschmückt und bekränzt, mit ihm Knaben, welche die Brautgeschenke (den Brautstaat) tragen; die letztern werden hier in der szenarischen

---

*) Vgl. dazu in Goethes Iphigenie der Schluß von IV, 4, wie zu dem vorhergehenden: Wann endlich wird der Fluch sich lösen? daselbst III, 3: Es löset sich der Fluch, IV, 5 Soll dieser Fluch denn ewig walten?

Bemerkung zunächst nicht erwähnt, erst weiter unten, nach der Wegbringung Beatricens; nur in der hamburger Handschrift lesen wir, die acht ältern Ritter seien „von sechs Knaben begleitet, welche reiche Stoffe, Blumenkörbe und Hochzeitsgeschenke tragen". Da der jüngere Chor, der auf seines Herrn Befehl den Eingang bewacht, ihm den Eintritt wehren will, kommt es zum Kampfe. Der Streit entwickelt sich in einer Reihe von Wechselreden in einzelnen Versen, in einer von den Griechen in diesem Falle meist angewandten sogenannten Stichomythie (vgl. oben S. 91**), die Schiller dadurch dem neuern Drama näher angepaßt hat, daß er die Streitenden in Reimen sprechen läßt. Goethe hatte sie bereits in der Iphigenie und im Tasso, aber ohne zu reimen, höchst geschickt benutzt. In dem von den Chören geführten Streite*) zeigt sich der ältere gelassener, der jüngere, der sich in seinem vollen Recht glaubt, tritt ihm scharf entgegen**), da der mit Gewalt auf kurze Zeit zurückgedrängte Haß ihn zu persönlicher Verletzung reizt. Was den ältern Chor hierher

*) In der hamburger Handschrift werden die Reden also vertheilt: 1. Cajetan —Bohemund. 2. Berengar—Bohemund. 3. Cajetan—Bohemund. 4. Cajetan—Bohemund und Roger. 5. Cajetan und Berengar—Bohemund. 6. Cajetan—Bohemund, Roger, Hippolyt. 7. Cajetan, Manfred—Bohemund, Roger. 8. 9. Cajetan—Bohemund. 10. Cajetan, Berengar, Manfred—Roger, Bohemund, Hippolyt. Nachdem Beatrice herausgestürzt ist: 11. Cajetan, Berengar—Bohemund, Roger, Hippolyt. 12. Cajetan, Berengar, Manfred—Bohemund, Roger, Hippolyt. 13. 14. Cajetan—Bohemund. 15. Cajetan, Berengar, Manfred—Bohemund, Roger, Hippolyt. 16 und 17 sind nicht näher bezeichnet; es ist dort der Halbchor zu verstehn. Bei größerer Aufregung sprechen hiernach mehrere zusammen, doch ist dieser Grundsatz nicht genau durchgeführt. Körner ließ in den siebzehn Reden nur die Chorführer abwechselnd sprechen.

**) Bei der Bemerkung: „Dem Erstbesitzenden gehört die Welt", schwebt das sprichwörtliche: „Glücklich wer im Besitz ist!" (Beati possidentes) vor.

führe, sagt er sonderbar genug ebenso wenig, wie der andere darnach fragt, obgleich ihm der ganze Aufzug sagen muß, daß sie zu friedlicher Absicht, zu einer festlichen Begrüßung gekommen sind. Erst nachdem er vergeblich die Entfernung des andern Chors verlangt hat, beruft er sich ohne nähere Angabe auf den Befehl seines Herrn; aber diesem steht ein gleicher Befehl seines Gebieters zur Seite, und er will dem ältern Bruder kein Vorzugsrecht zuerkennen. Jetzt bricht auch in dem ältern der Haß wieder hervor, doch sucht er noch immer den angebotenen Kampf zu vermeiden. Die Frage, was der jüngere Chor hier zu thun habe, kann dieser mit der gleichen erwiedern, und da der ältere darauf zu antworten sich eigensinnig weigert, erklärt dieser, jener habe nicht mehr Recht, hier zu reden, als er („Und nicht des Wortes Ehre gönn' ich dir").*) Die Berufung auf sein höheres Alter helfe nichts, hier gelte es Kampf.

Der heftige Wortwechsel treibt Beatricen aus ihrem Gartensaale heraus; sie wird von den Streitenden nicht bemerkt, zu deren Reden sie gleichsam die dritte Stimme bildet, indem sie auf die vorhergegangenen beiden Reimverse reimt, was etwas gar zu opernhaft sein dürfte. Nicht allein der wilde, zum Kampfe drängende Streit beängstigt sie, noch mehr die Furcht, daß gerade jetzt ihr Geliebter kommen und von Don Cesars Anspruch auf ihren Besitz hören werde, da dieser seine Begleiter zurückgelassen. Als der ältere Chor die Berufung auf die gleiche Tapferkeit zurückweist, schürt der jüngere den Streit dadurch, daß er, nach früherer Gewohnheit, seinen Herrn für den bessern erklärt,

*) Vorher hat die hamburger Handschrift zu f r a g e n, zu g e b i e t e n (statt v e r b i e t e n), was richtiger sein dürfe, da der ältere Chor nur g e b o t e n hat; auch entspricht es dem vorhergehenden zu h o r c h e n und zu h ü t e n.

was dieser nicht gelten lassen kann; nur der bestehende Gottesfriede hindere ihn, die Beleidigung mit dem Schwert zurückzuweisen. Der wiederholte Vorwurf der Feigheit drängt diesen endlich, sich zum Kampf bereit zu erklären, der sofort beginnt. Dem schrecklichen Anblick zu entgehn, flieht Beatrice in den Gartensaal zurück, nachdem sie den Himmel in allerhöchster Bedrängniß angefleht hat, nur jetzt den Geliebten, dessen Ankunft sie früher so sehnlichst gewünscht hatte, fern zu halten*), da sie fürchten muß, dieser werde in den blutigen Kampf hereingezogen. Sich selbst zwischen die wilden Männer zu stürzen wagt das scheue, jetzt ganz in sich zurückgeschreckte Mädchen nicht, wie es wohl eine beherzte Heldin oder eine ihrer Würde sich bewußte Herrscherin thun würde. Sie muß diese acht Verse, von denen 3 und 4, 7 und 8 reimen, rasch während des begonnenen Kampfes sprechen.

Zweiter und dritter Auftritt. Das Einhalt gebietende Wort des eintretenden Don Manuel wird von den im Kampfe begriffenen Chören überhört**); erst als dieser zwischen sie tritt, lassen sie ab, seine Drohung schüchtert sie ein. Auf die Frage wie der Streit begonnen, will jeder die Schuld auf den andern

---

*) Himmelsmächte, wie in den Räubern im letzten Auftritt nach Shakespeare ihr Mächte des Himmels, in Fiesko IV, 11 ihr himmlischen Mächte. — Sehr wirksam ist die Personifikation der Hindernisse. — Eigenthümlich steht verfehlen vom Unerwünschten, täuschen von der gewünschten Nichterfüllung.

**) Auffällt, daß Schiller später nicht alle am Streite theilnehmen ließ; denn nur ein paar sprechen. In der hamburger Handschrift reden zuerst Cajetan und Berengar gegen Bohemund und Roger, dann Cajetan und Bohemund allein. Körner läßt zuerst Cajetan, Berengar und Manfred sprechen, gegen sie Bohemund, Roger und Hippolyt.

wälzen*), aber Don Manuel gibt das Wort dem Führer seines Gefolges, der einfach berichtet, wie der zweite Chor ihm so ganz unerwartet den Eingang versperrt habe. Der letztere durfte hier nicht zum Worte kommen, weil sonst vor der Zeit Don Cesars Beziehung zu Beatricen verrathen würde; sonderbar bleibt es aber immer, daß dieser nicht gegen Don Manuels Befehl zum Abzuge**) sich auf den Befehl seines Herrn beruft, erst, nachdem er einen Augenblick gezaudert, der zweiten Aufforderung sich fügt, da es gefährlich sei, sich in den Streit***) der Fürsten zu mischen, denen die Entscheidung über Krieg oder Frieden gebühre. Die letztere Erwägung hätte der Dichter wohl dem zweiten Chore ersparen und ihn stumm abziehen lassen sollen. Auch ist die Ausführung dieser Rede des zweiten Chores nicht besonders gelungen. Daß er sich unberufen in den Streit der Fürsten gemischt, braucht er sich nicht vorzuwerfen, da er nur den Befehl seines Herrn befolgt hat. Die darauf folgende Begründung denn wenn der Mächtige u. s. w., wenigstens den Schluß der Rede, die sechs letzten Verse mit dem etwas gewöhnlichen Bilde vom Mantel, würde man gern entbehren.

---

*) Nach Schillers späterer Bestimmung sollen von jedem Chore die beiden ersten Personen zusammen sprechen.

**) Dieser gibt auch dem ältern Chore nicht ganz recht. Sein erstes an beide gerichtetes Wort schreibt diesem einen Theil der Schuld zu.

***) Spahn für Zwist, wie es Johannes Müller so häufig in der von Schiller gelesenen Geschichte der Schweiz braucht. Goethe hatte es im Götz aus seiner Quelle herübergenommen.

†) Körner setzte und statt denn, was wohl den Vorzug verdient, aber nur eine fremde Verbesserung ist. — Den ältern Gebrauch von ermüden (müde sein) mit dem Genitiv nahm Schiller wohl aus Stolbergs Uebersetzung des Aeschylus.

Beatrice, die Don Manuels Anwesenheit und die Entfernung der Chöre bemerkt hat, eilt voll jubelnder Freude in die Arme des Geliebten. Den Vorwurf, daß er sie so lange allein gelassen, läßt sie bald fallen, um sich seine schützende Gegenwart damit nicht zu verkümmern. Doch nun befällt sie die Angst, Don Cesar werde in kurzem wieder erscheinen; ihn will sie nicht mehr sehn, und so fordert sie den Geliebten auf, mit ihr zu fliehen. Erst als sie vergeblich ihn fortzureißen versucht hat, bemerkt sie, daß Don Manuel statt des gewohnten Liebesfeuers so ernst und zurückhaltend sich zeigt. Sein Versuch, sich Gewißheit zu verschaffen, daß sie nicht seine Schwester sei, wird durch ihre wiederholte dringende Aufforderung unterbrochen, noch in diesem Augenblicke mit ihr zu fliehen. Die lebhaft ausgesprochene Furcht vor diesen Männern und einem Mächtigern führt in bewegter Wechselrede zu der Eröffnung, daß ihr Geliebter, der arme unbekannte Ritter, der Fürst von Messina sei. Dies muß sie in ärgsten Schrecken versetzen, da sie nun erkennt, daß sie von beiden sich so lange bekämpfenden Brüdern geliebt wird. Aber auch jetzt wagt sie nicht ihr Geheimniß zu entdecken. Die Angst, welche sich in ihren aufgeregten Fragen ausprägt, führt Don Manuel auf den Verdacht, daß sie etwas von ihrer Beziehung zu dem fürstlichen Hause wisse. Seine Frage, ob sie ihm nichts verschwiegen habe, muß sie beunruhigen, da sie sich einer neuen Schuld gegen ihn bewußt ist. Dieser aber, statt die Frage, ob sie seinen Bruder kenne, weiter zu verfolgen und gerade in dieser Bekanntschaft, die ihm die Anwesenheit des zweiten Chors bestätigen mußte, den Grund ihrer Angst zu vermuthen, geht gerade auf das zu, worüber er sich zunächst Gewißheit verschaffen will. Statt nach seinem Bruder fragt er nach der Mutter seiner Geliebten, wo=

bei er im Eifer, zu seinem Zweck zu gelangen, ungeschickt genug verfährt, indem er unwillkürlich verräth, daß er ihre Mutter zu kennen glaube. Ihre liebevoll sehnsüchtige Beschreibung derselben, die nicht recht zu ihrer frühern Aeußerung II, 1 stimmt, und der Ausdruck ihrer Reue, nicht den Morgen dieses Tages abgewartet zu haben*), bestärkt seinen schrecklichen Verdacht. Ehe er aber weiter in sie dringen kann, erregt der ausgesprochene Entschluß, sie zu seiner Mutter, der Fürstin von Messina, zu bringen, einen noch stärkern Ausdruck der Verzweiflung über ihr Unglück als eben bei Don Manuel**), da es ihr das Allerschrecklichste wäre, bei jener mit dem leidenschaftlichen Don Cesar, gegen den ihr Herz nicht ganz kalt geblieben, zusammenzutreffen. Aber rascher und schrecklicher, als sie gefürchtet, soll die Entdeckung erfolgen. Die Stimme des hinter der Szene laut seine Verwunderung über die Masse des angesammelten Volks***) äußernden Don Cesar erschreckt sie so heftig, daß sie von neuem zur Flucht drängt. Auf seine ruhige Erwiederung, der Bruder scheine ihn aufzusuchen, antwortet sie mit der dringendsten Warnung vor

*) Morgen eben dieses Tags schrieb Schiller wohl erst beim Druck. Die Handschriften lesen Morgenroth desselben Tags.

**) Des Verses: „O hätt' ich nimmer diesen Tag gesehn!" bediente sich schon Diego oben II, 6. Aehnlich wünscht der Diener im Oedipus des Sophokles 1157: „Wär' ich gestorben noch an diesem Tag!" Vgl. Maria Stuart V, 1: „Mußten wirs erleben, den Anbruch dieses Tags zu sehen?" — In der hamburger Handschrift schaltete Schiller vor dem Verse: O unglücklich noch eigenhändig ein:

Don Manuel, Messinas Fürst, sein Bruder!

***) Der Dichter muß hier annehmen, es habe sich in Folge des Zwistes eine Menge Menschen vor dem Garten versammelt; denn seine aus dem Garten gegangenen Begleiter kann Don Cesar darunter nicht verstehn, noch weniger die am Eingang wartenden des Bruders.

diesem, worin Don Manuel anfangs nur ihre zu leidenschaftliche Liebe erkennt, die sie vergessen lasse, daß er mit dem Bruder ausgesöhnt sei; als ihre Verzweiflung aber jetzt von neuem heftig ausbricht, kommt ihm die Ahnung, daß Beatrice es sei, welche Don Cesar bei der Leichenfeier des Vaters gesehen und heute erst wiedergefunden habe. Und nun kann ihn nichts mehr abhalten, die Frage an sie zu richten, ob sie bei seines Vaters Leichenfeier gewesen. Sein Entsetzen über ihr Geständniß, das ihn zugleich die Schwester und die Geliebte seines Bruders in ihr erkennen läßt, versteht sie nicht. Da sie glaubt, er sei über ihren Ungehorsam unwillig, bittet sie ihn ernstlich um Verzeihung, daß sie von ihrem unbezwinglichen Drange sich dazu habe hinreißen lassen.*) Auffallenderweise scheint Beatrice gar nicht zu ahnen, Don Manuel wisse von der Zusammenkunft mit dem Bruder bei der Leichenfeier, obgleich dieser unmittelbar auf die Frage, ob ihr die Stimme des Bruders keine fremde sei, die nach ihrer Anwesenheit bei jener traurigen Feier hatte folgen lassen.

Vierter und fünfter Auftritt. Don Cesar ist bereits durch die Mittheilung, welche der über seine Ausweisung erbitterte zweite Chor ihm vom Eindringen des Bruders gemacht hat**), heftig gereizt, als er beim Eintritt zu seinem Entsetzen Beatricen sich ängstlich an den Bruder anschmiegen sieht. Gern möchte er dies für ein Blendwerk der Hölle halten, um die alte

*) Die Bitte, die er fallen ließ, war der Wunsch, nicht bei der Leichenfeier zu erscheinen, worüber er aber kurz hinwegging, da ihn die Erwähnung jener Feier verstimmte. — Statt Gelüsten hat die hamburger Handschrift das gewöhnliche Verlangen.

**) Statt des zweiten Chores bezeichnet die hamburger Handschrift dessen Chorführer Bohemund.

Feindschaft von neuem aufzuregen, sähe er es nicht zu deutlich vor sich. Rasch näher tretend spricht er seine Ueberzeugung des entsetzlichsten Verrathes seiner Liebe aus, da die Leidenschaft ihm keine andere Erklärung gestattet, als daß der Bruder sich in den Besitz seines Geheimnisses gesetzt, seine Geliebte aufgespürt und ihm abwendig gemacht habe. So muß er in ihm den schändlichsten Verräther erkennen, dessen Liebe eine leere Vorspiegelung gewesen, dessen Seele im tiefsten Grund treulos und verrätherisch sei, so daß er in der schon von frühester Jugend gehegten Empfindung des Hasses eine Stimme Gottes, eine Ahnung der Natur sieht. Der von der furchtbaren Gewißheit, daß Beatrice die Geliebte und zugleich die Schwester von ihnen beiden ist, tief betroffene, um Beatricen ängstlich besorgte Don Manuel kann vor dem heftigen Ausbruch des von so ungerechtem, ihn in innerster Seele verletzendem Verdacht geblendeten Bruders nicht zu Worte kommen; dieser, der in Don Manuels Verstörung und Schweigen nur den Beweis seines Schuldbewußtseins sieht, ersticht ihn in gieriger Leidenschaft. Tödtlich getroffen scheidet der Aeltere mit dem gepreßten, seinen glühendsten Schmerz über das unselige sie verfolgende Verhängniß ausprägenden Anrufe Beatricens und des Bruders aus dem Leben.*) Beatrice, welche in dem Getödteten ihr höchstes Gut verliert, sinkt ohnmächtig neben ihm nieder. So ist die schwere That geschehen, die Don Manuel freilich verhindert haben könnte, hätte er dem Bruder seine Entdeckung mitgetheilt; dieser würde ihn dann wenigstens nicht mörderisch erstochen haben. Der Zuschauer aber ist von

*) Daß der Baum, unter dem er sinkt, eine Cypresse ist, wie wir weiter unten hören, wird in der hamburger Handschrift bemerkt.

der dramatischen Entwicklung so mächtig hingerissen, daß er zu ruhiger Betrachtung nicht kommen kann. Der erste Chor zieht, um den Tod seines Fürsten sofort blutig zu rächen, den Degen*), während der andere sich freut, daß jetzt Messina nur einen Fürsten habe, somit der lange Zwiespalt zu Ende sei. Als jener aber, darüber noch erbitterter, den Tod des Mörders fordert, erklärt dieser sich zum Schutze seines Herrn bereit, welcher nichts zu fürchten habe. Don Cesar ist sich der Gerechtigkeit seiner Sache voll bewußt; er steht jetzt als Fürst da, der den entsetzlichsten Verrath nach Gebühr gerochen, keinen Mord geübt, nur den Verräther bestraft hat. Vor dem ihm sichere Ruhe gebenden Bewußtsein seiner Unschuld und vor dem Ansehen seiner Herrschermacht tritt auch der erste Chor (Cajetan) zurück, der augenblicklich die entschiedene Beurtheilung von Recht und Unrecht verloren hat, und nur den Weheruf über den entsetzlichen Brudermord ertönen läßt, dessen Blutschuld ganz Messina Verderben bringen wird. Hierbei folgt Schiller der Vorstellung des Alterthums, daß die Ermordung von Blutsverwandten das Land mit einer Schuld belaste, die, so lange sie ungesühnt bleibe, ihm und seinen Bewohnern bis zur ungeborenen Frucht Krankheit und Noth bringe. Vgl. den sophokleischen Oedipus 22 ff. 96 ff. Don Cesar bemerkt dagegen ruhig, hierin sei nichts mehr zu ändern, und er fordert sein Gefolge auf, Beatricen, um die er ängstlich besorgt ist, in seinem Namen, wie er versprochen, der

---

*) „Alle ziehen den Degen" bezieht sich bloß auf den ersten Chor; der zweite thut dies wohl erst auf den wiederholten Racheruf des ersten. Die szenarische Bemerkung fehlt hier, wie auch sonst mehrfach. Später ließ Schiller nur die Chorführer, dann je drei Chorpersonen sprechen.

Mutter zu bringen*), da er selbst zur Verfolgung der Räuber seiner Schwester eilen müsse, was freilich einen lebhaftern Ausdruck hätte finden sollen. Daß er ohne Gefolge forteilt, fällt nicht besonders auf. Auch II, 6 ist von keiner Begleitung die Rede, dort aber hat er seine Ritter im Garten zur Hütung Beatricens zurückgelassen. Der zweite Chor befolgt den Befehl seines Herrn, der zurückbleibende erste mit den die Brautgeschenke tragenden Knaben bildet um die Leiche eine rührende Gruppe, die auf der Bühne von großer Wirkung ist. Auch im ersten Aufzug fanden wir eine bedeutsame Gruppe, Isabella, die zwischen ihren Söhnen in der Ferne sich zeigt. Solche wirkungsvolle Gruppen liebte auch das griechische Drama.

Der folgende Chorgesang zerfällt in zwei Theile; in beiden beginnt der Gesammtchor, worauf nacheinander drei Chorpersonen sprechen, doch tritt im ersten Theile nach der Rede des zweiten wieder ein kurzer Gesammtchor ein, während ein solcher im zweiten fehlt, wo er besonders als Abschluß des Ganzen an der Stelle gewesen wäre. Gemäß der Anordnung in der hamburger Handschrift sprechen zuerst nacheinander Cajetan, Manfred und Berengar, nach dem Gesammtchore wechseln dann in den fünf Reden Cajetan und Berengar, so daß Cajetan beginnt und schließt. Die regensburger stimmt mit dem Drucke überein, nur daß die mit W i r k o m m e n beginnende Rede zwei Stimmen zugetheilt wird. Körner weicht davon bloß im ersten Theile ab, wo dem Cajetan zwei der drei Reden, die mittlere dem Manfred zugetheilt wird. Treffend ist keine dieser Anordnungen.

---

*) Die szenarische Bemerkung „Auf Beatricen zeigend" sollte vor „Hier", nicht erst nach dem Verse stehn.

Zunächst spricht der Chor seine grauenvolle Ueberraschung aus*), obgleich er ein so blutiges Ende lange Zeit geahnt hatte, wie wir bereits aus dem Ende des ersten Aufzugs wissen. Vortrefflich ist hier das Bild von dem in weiten Schritten heranschreitenden Gespenste. Der Erste aus dem Chore klagt, daß der holde Jüngling, den alle unendlich bejammern, so frühe dem grausen Tode verfallen sollte. Der Zweite führt den Gedanken, daß er „an der Schwelle der bräutlichen Kammer" gefallen, weiter aus, indem er hervorhebt, daß sie eben gekommen, die Braut zu empfangen, ihr die Brautgaben zu bringen und sie zum Hochzeitsfeste zu geleiten: aber jetzt liegt der Bräutigam todt zu ihren Füßen, statt sich auf den seiner wartenden Hochzeitsreigen zu freuen.**) Der ganze Chor gedenkt nun, mit Benutzung des letzten Verses des Zweiten, der Unmöglichkeit des Erwachens aus diesem Schlummer, und er wendet sodann den allgemeinen Satz auf Don Manuel an, den auch der lieblichste und fröhlichste Ton nicht mehr erwecken könne. Der Dritte klagt über die Trüglichkeit aller menschlichen Hoffnungen, mit Bezug auf den heute von den Brüdern geschlossenen Friedensbund, der so gräßlich enden sollte. Die Frage des Anfangs wird am Ende

*) Vorhanden, eingetroffen, wie in Luthers Bibelübersetzung: „Die Zeit seines Unglücks sei vorhanden", „Ein Unglück ist vorhanden über unserm Herrn".

**) Unter den Zeugen sind die zum Feste geladenen Gäste zu verstehn, nicht etwa den Hochzeitsvertrag unterschreibende Zeugen. — Statt der Todten hat die regensburger Handschrift des Todten, was aber nur Schreibfehler ist, da sie gleich darauf der Todten bietet. — Sehr bezeichnend ist am Schlusse das einfache schwer. Homer nennt den Tod den ehernen Schlaf. Bei Ossian heiße es nach Goethes Uebersetzung in Werthers Leiden: „Tief ist der Schlaf des Todten. . . . Nimmer achtet er auf die Stimme, nie erwacht er auf deinen Ruf."

wiederholt, aber statt des zweiten Verses treten zwei andere, weiter ausführende, durch Reime einen Abschluß bildende Verse ein.*)

Da aber ergreift den Chor der Gedanke, daß sie die Leiche zur unglücklichen Mutter tragen müssen, wozu sie aus den Zweigen des Todesbaumes**), der Cypresse, in deren Nähe der Mord geschehen ist, eine Bahre flechten wollen. Die tödtliche Frucht, welche die sonst unfruchtbare Cypresse getragen, ist eben der Mord; das Zeugen des Lebendigen geht auf neue Zweige. Er verflucht sie auf ewig „zum Dienste der Todten". Woher der Chor gerade die Axt zur Hand hat, kümmert den Dichter nicht. Die Zweige der Cypresse zur Bahre müssen dann einige vom Chor abhauen. Diese Rede des Chores gehört zu den ergreifendsten, da in ihr der Schmerz sich in der Wuth gegen den unschuldigen in der Nähe stehenden Baum mit leidenschaftlicher Schärfe ausspricht.***) Im Gegensatze zu dem der Zerstörung geweihten Baume, der bloß Zeuge der That gewesen, ruft der Erste des Chores (Cajetan) Wehe über den Mörder, da das vergossene Blut um Rache schreie. Hierbei liegt die Stelle der Eumeniden des Aeschylus 257 ff. zu Grunde, die in Stolbergs Uebersetzung also lautet:

---

*) Statt jetzo (5) lesen die Handschriften jetzt am Himmel. — Der Brudermord wird hier personifizirt gedacht, wie bei den Griechen der Tod, das Verderben (Ker).

**) Schon bei den Römern wird die dem Gotte der Unterwelt geweihte Cypresse ans Grab geflanzt. — Vorher steht unbeglückend, wie unfühlend, unbestehend, unbefriedigend u. ä., unten IV, 3 unmitleidig.

***) Es schwebte wohl des Heilands Verfluchung des Feigenbaums vor. — Nach der hamburger Handschrift sollen alle die beiden letzten Verse wiederholen.

Gegossen auf die Erde
Ward der Mutter Blut!
Wer darf — o wehe! — wer darf
Es aufnehmen?
Verschüttet rann es dahin! —
Denn dort [bei den Schatten] wird jedem seiner Thaten Lohn!
Der große Hades richtet die Menschen dort
Unter der Erde,
Und sieht die Täflein der Erinnrung nach.

Das allmähliche Hinabrinnen wird durch das dreimalige rinnet und das doppelte hinab bezeichnet. Vgl. oben den Ruf des ersten Chores: „Rache! Rache! der Mörder falle! falle!“ Solche Wiederholungen fand Schiller auch bei Aeschylus nachdrucksvoll verwandt. Die Erinyen heißen hier Töchter der Themis, der Göttin der Gerechtigkeit, als deren Töchter sonst die Parzen (Mören) und die Horen gelten. Die Tragiker nennen die Erinyen Töchter der Nacht oder des Dunkels und der Erde. Bei dem Sitzen in der Tiefe ohne Gesang und Sprache schwebt der schon in den Kranichen des Ibykus nach W. von Humboldts Uebersetzung verwandte Chor der äschyleischen Eumeniden vor, wo 331 ff. ihr Gesang leierlos (bei Stolberg sonder Leier) heißt, wie Sophokles im Oedipus in Kolonos (1221 f.) den Tod „ohne Hymenaios, ohne Leier, ohne Reigen“ nennt. Sonderbar ist, daß die Göttinen hier das Blut auffangen, um schreckliche Rache zu rühren und zu mengen.*) Der Zweite aus dem Chore führt in schwungvoller Weise den das eben Ge=

*) Es erinnert dies an das „Mischen und Rühren“ des Hexenbreies in Schillers Uebersetzung des Macbeth (IV, 2). Das Umrühren findet sich bei Shakespeare.

sagte verallgemeinernden Gedanken aus, daß keine That, wie leicht auch ihre Spur verschwindet*), ohne Folgen bleibt, sondern alles seine Frucht trägt. Störend ist die Verbindung verloren und verschwunden, nachdem verschwindet schon in anderer Bedeutung vorausgegangen ist. Die Stunden sind die Horen, die Töchter der Themis, welche das menschliche Leben überwachen; sie heißen Eunomia (Gesetzlichkeit), Dike (Recht) und Eirene (Friede). Hier werden sie als eine Art Mören gedacht, die jede That aufnehmen, um ihre Folgen heranreifen zu lassen. Unter der Natur ist das ganze weite Reich des Menschenlebens gedacht. Der Dritte aus dem Chore kommt wieder auf den Mörder, welcher in blinder Leidenschaft sich zur Schreckensthat hinreißen lasse, die ihn später ruhelos hin und her treibe; anders erscheine ihm die That, ehe er sie thue, da ihn die Leidenschaft reize, anders, wenn er sie gethan, wo sie wie ein bleiches Gespenst ihn anstarre. So hätten, führt er als mythologischen Beweis an, die Furien, obgleich diese selbst den Orest zur Ermordung der Gattenmörderin gereizt, ihn als Muttermörder über Land und Meer bis in den Tempel zu Delphi verfolgt, aus welchem Apollo sie als Entweiherinnen des Heiligthums auswies. Die Annahme, Orest sei im Tempel des Gottes auf immer von den Furien befreit worden, weicht nicht bloß von Aeschylus, sondern auch von der Darstellung des Euripides in der von Goethe benutzten Iphigenie bei den Tauriern ab; Schiller wendet sie ganz nach seinem Zwecke. Auch reizten die Erinyen dadurch nicht den Orest zum Muttermorde, daß sie sein Gewissen aufregten, er dürfe den Vatermord nicht ungerochen lassen, sondern das

*) Sonnenbeleuchtet, im Gegensatze zur dunklen Unterwelt. Vgl. Goethes Iphigenie II, 1, 26 ff.

delphische Orakel befahl ihm, den Vatermord zu rächen. In den Eumeniden sagt Apollon zu Orestes (75 ff.), die „schrecklichen Jungfrauen“ (Stolberg) würden ihn verfolgen „auf der weiten Feste, auf dem Meer und in den Inseln“, und er selbst klagt (240), er habe Land und Meer durchirrt. Das äschyleische Bild der den Verbrecher, wie Jägerinnen das Wild, verfolgenden, das Blut ihm aussaugenden und mit ihrem Liede seine Seele fesselnden Eumeniden hat Schiller vereinfacht, besonders die Gewissensbisse, den „ewigen Schlangenbiß“, hervorgehoben. Daß Apollo sich seiner annahm, bleibt hier ebenso zur Seite, wie daß er ihm den Mord befahl, da es dem Dichter nur darum zu thun war, die der That folgenden unaufhörlichen Gewissensqualen des Mörders darzustellen. Eine abschließende Rede des gesammten Chores vor seinem Abzuge mit der Leiche Don Manuels wäre an der Stelle gewesen. Der Chorgesang hat die Sorge um das Schicksal des Mörders in uns angeregt, und so den Uebergang zum letzten Aufzuge vermittelt, dessen Hauptinhalt Don Cesars freiwilliger Opfertod bildet.

Vierter Aufzug.

Beatrice und Don Manuels Leiche werden nacheinander zur Königin gebracht. Erstere entdeckt mit Entsetzen, daß die beiden Geliebten ihre Brüder sind. Die unglückliche Königin wähnt, ihr Sohn sei im Kampfe mit den Räubern, nachdem er ihnen die Schwester abgerungen habe, gefallen. So hält sie denn beide Traumdeutungen für falsch und verhöhnt den Glauben an die Götter. Don Cesar, der zu seinem Schrecken erfährt, daß

Beatrice seine Schwester sei, flucht der Mutter, deren Eingreifen in die Rathschlüsse des Schicksals das grausenhafte Unglück verschuldet habe, und hält nicht länger mit dem Geständniß zurück, er selbst habe den Bruder gemordet. Diese sagt sich vom ihm los, und klagt die Götter an, die sie ohne Schuld ins Verderben gestürzt. Vergebens sucht Don Cesar der Schwester Mitleid zu erregen; diese bleibt stumm. Die Thränen, welche sie dem gefallenen Bruder nachweint, ohne für das Unglück des lebenden etwas zu empfinden, erregen seine tiefste Eifersucht, so daß er verzweifelnd sich gleich den Tod geben will. Aber bald faßt er sich und gedenkt seiner Pflicht, den Bruder würdig zu bestatten, ehe er sich selbst opfert. Vergebens suchen Mutter und Schwester, indem sie ihren Widerwillen gegen den Mörder besiegen, ihn im Leben zurückzuhalten; zu tief fühlt er, daß er nicht mehr leben könne und dürfe, und so sühnt er die Schuld mit seinem eigenen Blute, wodurch der Schicksalsspruch sich in eigenthümlicher Weise durch eine ganz freie, reiflich erwogene That des über sein Schicksal sich erhebenden Brudermörders erfüllt.

Erster und zweiter Auftritt. Isabella, in ängstlicher Aufregung wegen der Auffindung der Tochter, macht sich selbst Vorwürfe, daß sie durch das zu lange Hinausschieben ihrer Anerkennung den Raub verschuldet habe, aber der alte Diener beruhigt sie damit, daß der unglückliche Zufall nicht ihre Schuld sei, und er läßt sie hoffen, ihr Glück werde bald ganz vollkommen sein. Auf die Einigkeit ihrer Söhne hat sie volles Zutrauen; sie freut sich, daß ihre Herzen so wohlthätig von der Liebe ergriffen worden*), von welcher sie das Schlimmste gefürchtet habe,

*) Statt Ich seh' euch haben die Handschriften Ich sehe.

da diese leicht die Flamme der Eifersucht hätte entzünden können.*) Ergreifend wirkt das sichere Vertrauen der Mutter auf das glückliche Vermeiden des gefürchteten Unglücks, das in schlimmster Weise schon eingetroffen ist; daß sie eine Ahnung des Unglücks hatte, aber wähnte, die Tochter werde in heißer Liebe die Brüder gewinnen, ist ein echt tragischer Zug. Der alte Diener unterläßt nicht, die von ihr bewiesene Feinheit und Klugheit, wie auch ihr Glück zu preisen, und sie selbst schaut mit Befriedigung auf das, was sie erreicht hat, wobei sie besonders der großen Ueberwindung gedenkt, welche es sie gekostet, ihr Geheimniß zu bewahren.**) Allein der schönen Hoffnung, daß alles gut enden werde, kann sie noch nicht sich rückhaltlos hingeben; der Zufall mit der Tochter***) mahnt sie zu ernst, daß das Schicksal dessen Ungunst sie so lange verfolgt hat, ihr noch nicht geneigt sei. Dabei kann sie es dem treuen Diener nicht verhehlen, daß die Ungeduld über der Tochter Auffindung sie gedrängt habe, ihren frommen Klausner auf dem Aetna, den Greis des Berges, befragen zu lassen.†) Schiller setzt einen solchen Einsiedler auf

---

*) Die hamburger Handschrift hat der unaufgeschlossnen. Die aufgeschlossne Blume deutet auf den erwarteten Aufbruch.

**) Den Trieb des Blutes, die mütterliche Freude, daß ihre Tochter noch lebe. — Des Feuers verschlossner Gott, wie Schiller in der Jungfrau wagt die Gottheit des Schwerts. Vgl. Erläuterungen S. 192*.

***) Sie braucht mit Absicht hier den mildernden Ausdruck der Tochter Flucht, indem sie vor der wahren Benennung zurückschreckt, bezeichnet aber damit unwillkürlich das wirkliche Sachverhältniß.

†) Die hamburger Handschrift hat die gewöhnliche, später mit Absicht geänderte Wortfolge Genannt der Greis des Berges. Vgl. oben S. 118***. — „Der andern Menschen tief wandelndes Geschlecht" scheint eine eigenthümliche Anwendung des homerischen Ausdrucks „das Geschlecht der an der Erde wan=

den Aetna. Auf dem Vesuv fand sich wirklich eine ähnliche Einsiedelei. Bei des Aetna Höhen ist nur an die dritte Region des Berges, die regione scoverta, zu denken, in welcher der sogenannte Philosophenthurm liegt. Auffallend scheint es, daß Schiller diesen Einsiedler von dem Mönche zu unterscheiden scheint, der ihr den Traum deutete, dem „gottgeliebten Manne, bei dem das Herz Rath fand und Trost in jeder irdischen Noth" (II, 5). Vielleicht schwebten die ähnliche Sendung des Kreon nach dem delphischen Orakel und die Heranführung des Sehers Tiresias im sophokleischen Oedipus vor. Das Nahen des Boten wird von Diego in der dem griechischen Drama eigenen Weise verkündet. Vgl. I, 6, oben S. 93.

In der Frage*) ist „weder Schlimmes noch Gutes" in der Art der griechischen Tragiker. Daß des Klausners Antwort trotz ihrer Wahrheit zweideutig und irreführend ist, forderte die ersonnene Entwicklung, und der Dichter gewann dadurch echt tragische Bewegung. Auf glücklichste Weise ist mit dieser günstig lautenden Antwort die tief tragische Andeutung schrecklichsten Unheils verbunden, wenn freilich auch die Art, wie der hundertjährige Greis**), nachdem er die zweideutige Antwort gegeben, seinen Aufenthalt verläßt, sonderbar scheint, welchen Grund man sich auch dabei denken mag, sei es der Wunsch,

---

beladen Menschen" (Ilias V, 441 f.). Geschlecht nach homerischem Gebrauche hat Schiller so auch sonst mehrfach. — Das Leben wird als Räthselspiel gedacht; vor den Augen des Greises liegt es aufgelöst.

*) Die Wahrheit schöpfen dürfte hier doch etwas geziert sein. Vgl. IV, 4, 109 f. Anderer Art ist der Gebrauch schöpfen (finden, geben) im altdeutschen Rechte.

**) Als solchen haben wir ihn zu denken, da er die Einsiedelei neunzig Jahre bewohnt haben soll.

nicht weiter befragt zu werden, oder der auf der Insel jetzt ruhende Fluch oder etwas anderes, was schwer zu errathen ist.*) Isabella befindet sich in höchster Aufregung, da die schreckliche That des Klausners zu der guten Verkündigung so wenig stimmt.**) Der Bote selbst (in der hamburger Handschrift heißt er, wie oben bemerkt, Olivier) ist es, der die das Schlimmste fürchtende Isabella auf die von dem jüngern Chor auf einem Tragsessel gebrachte verlorene Tochter, und somit auf die Erfüllung des vom Klausner Verkündeten hinweist.***)

Dritter Auftritt. Don Cesars Chor vollzieht den Auftrag seines Herrn; die Königin, durch des Boten Hinweisung auf die Erfüllung des Wortes des Einsiedlers getäuscht, fährt erschrocken zurück, als die Ritter Don Cesars, die selbst sich als solche bezeichnen, nicht Don Manuels, den Tragsessel mit der ohnmächtigen Beatrice vor ihr niedersetzen. Der Chorführer, der vom Schmerz der Königin ergriffen wird, tröstet sie mit der unbestimmten Bemerkung, das Erstaunliche, das sie erlebt, habe sie in Ohnmacht versetzt. Die Königin gibt ihrem Schmerz über ein solches Wiedersehen, einen solchen Einzug in des Vaters Schloß, und dem glühendem Wunsch, daß die Tochter bald ins Leben zurückkehre, lebhaften Ausdruck, ehe sie vom Chor nähere Auskunft fordert. Dieser lehnt solche mit Berufung auf ihren

---

) Die Sache würde nicht besser, wenn Schiller hierbei einer alten Erzählung (vgl. oben S. 59 f.) gefolgt wäre.

**) Sie ruft: „Gefunden sei mir die verlorne Tochter von meinem ältsten Sohn, Don Manuel!" Sie hält sich diese Verkündigung als unglaublich vor. Dem überlieferten Fragezeichen ist wohl Ausrufungszeichen vorzuziehen.

***) Von deiner Söhne Ritterschar begleitet. Der Bote glaubt die Ritter, welche sie bringen, gehörten beiden Brüdern an.

Sohn Don Cesar ab. Der Widerspruch, daß der Chor Don Cesar nennt, während der Einsiedler von Don Manuel gesprochen, hält sie nicht lange auf, was freilich sehr schwach durch die Freude, daß einer ihrer Söhne die Tochter dem Räuber entrissen, begründet wird. Leider muß sie die Verlorene stumm und leblos vor sich sehn. Den dringenden Wunsch, daß sie erwachen möge, spricht sie bezeichnend aus. Wenigstens ihrem treuen Diego muß sie ihre Wonne, diese vor sich zu sehn, mit Mutterstolz aussprechen, ihm Beatricen als die Ihrige vorstellen, die sie jetzt vor aller Welt als solche anerkennen kann.*) Ihre Aeußerung klärt dem Chor das dem Zuschauer schon längst enthüllte schreckliche Geheimniß auf.**) Seine Bestürzung und Verlegenheit entgehen der Königin nicht; ohne Ahnung seiner Bewegung, wirft sie ihm Gefühllosigkeit vor, da er keinen Antheil zeige.***) Wie sehr vermißt sie in diesem Augenblicke ihre Söhne, daß sie in ihren Augen menschliche Theilnahme fände, während das Gefolge von Don Cesar sie empfindungslos gleich grausamen Raubthieren in der Wüste und Seeungeheuern anstarre.†)

Beatrice schlägt endlich die Augen auf, schließt sie aber auch rasch wieder, nicht, weil der Anblick des Chores ihr fremd ist, wie die Mutter meint††), sondern weil es ihnen noch an Kraft

*) Nach die gerettete! hat die hamburger Handschrift noch laut, laut, wodurch der Vers zu einen Sechsfüßler würde. Statt Gerettete könne vielleicht besser Geraubte stehn und darauf laut folgen.

) Wundernd. Vgl. S. 96.

***) In diesem ganzen Kreis kann sich nicht auch auf Diego beziehen, der ängstlich die Ohnmächtige beobachtet.

†) Unmitleidig, wie Wieland sagt „die unmitleidigen Gestirne". Vgl. S. 137**.

††) Statt der Anrede Weiche hat die hamburger Handschrift richtiger

fehlt*); erst als sie diese zum zweitenmal öffnet, fallen sie auf Isabellen, auf welcher sie zunächst staunend haften. Kaum hat sie die Mutter erkannt, als sie diese, aus deren schönem Antlitz zarte Liebe spricht, fußfällig um Verzeihung bittet**); sie erinnert sich, daß sie wider deren Willen das Kloster verlassen, alles übrige ist ihr jetzt noch dunkel. Auch den Diego, der sich ihr vorstellt, erkennt sie, was ihre Gewißheit erhöht, daß sie unter den Ihren sich befinde. Unterdessen fühlt sie sich jetzt so wohl, daß sie an der Mutter Betheurung, nichts solle sie mehr scheiden als der Tod, die ihren Widerwillen gegen das Leben in der Fremde scharf bezeichnende Frage anschließt, sie wolle sie also nicht mehr von sich stoßen. Isabellens, den Zuschauer ergreifendes Wort, das Schicksal sei befriedigt, kann sie freilich nicht verstehn, aber sie verlangt keine Erklärung, da sie sich überglücklich am Herzen der Mutter fühlt***), wo sie so gern sich überzeugt, daß alles, was sie heute erlebt zu haben glaubte, nur ein schrecklicher Traum gewesen. Freilich besinnt sie sich nicht, wie sie hierher gekommen, aber es genügt ihr, daß sie in den Armen der Mutter ruht. Diesem Glück der Wirklichkeit gegenüber muß sie sich des

---

Weichet. Der Chorführer erwiedert im Namen aller. Das jambisch gemessene Weichet ist prosodisch etwas stärker als weiche.

*) In ihrem Blicke zeigt sich noch Schaudern, weil sie aus schauderhaften Vorstellungen erwacht ist.

**) Die hamburger Handschrift hat vor dem Verse O schönes die szenarische Bemerkung: „nachdem sie sie lange angesehen, mit dem Ausdruck des innigsten Gefühls". Daß sie darauf wirklich niederkniet und die Mutter sie aufhebt, sollte angegeben sein.

***) Die szenarische Bemerkung „sinkt an ihre Brust" fügte Schiller erst bei der Durchsicht des Druckes hinzu. In der hamburger Handschrift ward vom Regisseur bemerkt: „fällt ihr um den Hals."

Grausens erinnern, das sie in jenem Traume befallen, als man ihr die Absicht verkündigt, sie zur Fürstin von Messina zu bringen. Noch jetzt kann sie nicht unterlassen, diesen Widerwillen trotz der ableitenden Reden der Mutter scharf zu bezeichnen, wodurch denn höchst glücklich die Entdeckung herbeigeführt wird, daß die Fürstin von Messina ihre Mutter ist. Hiermit eröffnet sich ihr mit einemmale die ganze Tiefe ihres Unglücks*); denn daß, was sie gesehen und erlebt hat, kein Traum sei, dämmert ihr jetzt auf. Als sie dann in ihrer Verzweiflung sich umschaut, zeigt sich ihr im Chor sofort die leibhafteste Bestätigung; denn dieser war ja Zeuge von Don Manuels Ermordung. Auf ihre Frage, wohin er denn die theure Leiche gebracht, kann er während sich draußen der dem Dichter unentbehrliche Trauermarsch vernehmen läßt, nur den Weheruf erschallen lassen**), wie in den griechischen Tragödien oft ein zwei- oder vierfaches *αἶ* oder *ἔ*, *παπαῖ*, auch *ὀτοτοτοῖ*, *ὀτοτοτοτοῖ* eintreten. Schiller scheint hierbei besonders den Persern des Aeschylus gefolgt zu sein; dort läßt der Chor zwischen den Klagen des Xerxes zuweilen den bloßen Weheruf ertönen, den Stolberg „o weh! weh!" oder „o wehe! wehe!" übersetzt. Isabella ahnt aus Beatricens Worten und dem bestürzten Schweigen des Chores ein schreckliches Geheimniß, das sie sofort erfahren will. Schon der auf die Thüre gerichtete Schreckensblick des Chores sagt ihr, von außen nahe etwas

---

*) Die hamburger Handschrift gibt vor den Worten: „Was sagst du?" die szenarische Bemerkung „reißt sich aus ihren Armen".

**) Hier muß statt des ersten Wehe, das auch die historisch-kritische Ausgabe hat, wie der Vers zeigt, Weh gelesen werden, was später bei dem Weherufe des Chores zwischen der Rede der Isabella schon im ersten Drucke steht. Statt des Chors nennt die hamburger Handschrift die drei ersten Chorpersonen.

Fürchterliches heran, und dieser darf nicht mehr leugnen, daß eine schreckliche Aufklärung ihrer harre, die sie mit starker Fassung dulden müsse. Die Königin aber kann die bange Ungewißheit kaum ertragen. Die nahende Trauermusik bereitet sie auf das Schlimmste vor; sie muß ahnen, daß ihre Söhne ein Unglück befallen, und nach diesen ängstlich fragen. Aber starr vor Schmerz bleibt sie stehn, bis der Chor (die Trauermusik verstummt draußen) die bedeckte Bahre niedergesetzt*) und seinen Gesang beendet hat, was, wie wir schon früher bemerkt haben, nicht ohne Anstoß ist.

Vierter Auftritt. Der erste, die Leiche seines Herrn bringende Chor weist auf die Macht des keinen verschonenden Unglücks hin. Von seinen drei Reden gab der Dichter schon in der hamburger Handschrift die erste und letzte dem Führer, die zweite dem Berengar. Vortrefflich ist es ausgeführt, wie das Unglück kein Haus verschont. Nur ganz entfernt ähnlich ist der Gedanke des Chors in den Choephoren des Aeschylus 1016 ff., daß alle früher oder später Unglück trifft. Unglück und Jammer werden beide als Personen gedacht. In den Sieben des Aeschylus heißt es 768 f. nach Stolbergs, hier sehr freier Uebersetzung:

> Wenn sich aufmacht das Verderben,
> So wandelt es nicht vorbei!

Horaz sagt in einer seiner Frühlingsoden launig, der Tod klopfe mit dem Fuße an Hütten wie an Paläste. Hier bei der unerwünschten, schmerzlichen Botschaft an den Tod zu denken geht nicht an, da der Dichter eben nur sagen will, das Unglück verschone niemand. Berengar macht den Uebergang

*) Daß die Ritter Fackeln tragen (es ist ja Nacht), gibt eine szenarische Bemerkung der hamburger Handschrift an.

zum freventlichen Morde, welchen die Leidenschaft verschulde, da sie sich durch nichts zurückhalten lasse, sondern gewaltsam ins Leben greife. Daß Greise sterben, wie Blätter im Herbste abfallen, nach dem homerischen Vergleiche des Lebens der Menschen mit dem Baume (Ilias VI, 146 ff.), ist der Lauf der Dinge*): aber ungeheure, widernatürliche Thaten der Leidenschaft zerreißen das blühende Leben, wie es eben hier der Fall ist. Bei dem heiligsten Bande ist an die Blutsverwandtschaft gedacht. Das Bild, daß der Tod blühende Jünglinge in Charons Nachen ziehe, hat Schiller frei ausgeführt. Der Tod rafft bei den Griechen wohl die Menschen dahin, aber zum Nachen Charons treibt die Gestorbenen Hermes. Schiller folgt hier der berühmten Ode des Horaz Aequam memento (II, 3), deren Schluß auch schon bei der Rede Cajetans vorschwebt.**) Viel einfacher spricht denselben Gedanken Sophokles im Philoktet (504 ff.) aus. In den Sieben des Aeschylus 857 ff. wird des grauenvollen Nachens gedacht, der, mit schwarzem Segel fahrend, die Todten an das alle aufnehmende düstere Gestade bringe. Die dritte Rede des Chors führt aus, daß das Unglück urplötzlich einbreche, weshalb niemand dem Glücke trauen, sein Herz an die Güter der Welt hängen dürfe.***)

---

*) Vgl. Goethes Gedicht das Göttliche Str. 5, die Elegie Euphrosyne 79 ff. und die Ballade der Gott und die Bajadere Str. 7 9 ff.

**) Victima (eris) nil miserantis Orci. Omnes eodem cogimur, omnium versatur urna serius ocius Sors exitura et nos in aeternum exilium impositura cumbae. „Wir alle werden dem Orcus zur Beute, der sich keines erbarmt; in der Urne des Schicksals wird aller Loos geschüttelt, das früher oder später herauskommt und uns zur ewigen Verbannung dem Nachen übergibt."

***) Nach der hamburger Handschrift sollen die vier letzten Verse langsam von Cajetan und Berengar gesprochen werden.

Isabella schwankt, ob sie die Decke aufheben solle; vergebens wirft sich Beatrice zwischen sie und die Bahre, es zieht sie unwiderstehlich, das schreckliche Geheimniß zu erfahren. Der Anblick ihres auf der Bahre liegenden ältesten Sohnes preßt ihr einen bittern Schmerzensruf aus; einige Zeit bleibt sie starr vor Entsetzen stehn, während Beatrice mit einem Schrei niederstürzt. Es ist die dritte höchst wirksame Gruppe. Bei der Aeußerung des Chores (schon in der hamburger Handschrift werden die drei ersten Personen genannt), sie selbst habe das jammervolle Wort ausgesprochen, nicht er, erinnerte sich Schiller wohl der ganz ähnlichen Bemerkung des euripideischen Hippolyt (352): „Dein Wort hast du vernommen, nicht das meine", die Racine in seine Phädra aufnahm (C'est toi qui l'as nommé), wo sie Schiller übertrug: „Du nanntest ihn, nicht ich." Isabella wähnt jetzt, Don Manuel, der nach dem Worte des Greises vom Berge die Tochter aufgefunden habe, sei im Kampfe getödtet worden, worauf sie auch Beatricens ohnmächtiges Niederstürzen bezieht, deren Aeußerungen ihr freilich dunkel sind, und so flucht sie in der Leidenschaft des Schmerzes dem Mörder, dessen Mutter und seinem ganzen Geschlechte. Der Chor, noch unfähig, die schreckliche Wahrheit zu enthüllen, muß sich mit einem von ihnen allen gerufenen Weh! Wehe! Wehe! begnügen. In ihrem Wahne rückt die Königin bitter dem Himmel den argen Trug vor, womit er die fest auf ihn Vertrauende getäuscht habe, da weder die düstere Auslegung des Traumes ihres Gatten noch die Heil verkündende ihres eigenen eingetroffen sei, wofür sie die Umstehenden selbst zu Zeugen nimmt. Ein Uebelstand ist es, daß Isabella hier die schon II, 5 erwähnten Traumdeutungen ausführlich wiederholen muß. Schiller selbst fühlte dies, und

so hat er den zweiten Traum ganz übergangen, bloß dessen Auslegung kurz erwähnt, was kaum der erregten Leidenschaft entsprechen dürfte, da Isabella gerade jenes hoffnungsvollen Traumes genau gedenken mußte; beim ersten, sonst wörtlich wiederholten hat er sich ein paar unbedeutende Auslassungen und Verkürzungen erlaubt, wodurch der Bericht eine gar nicht ins Gewicht fallende Verkürzung erleidet, während die Erzählung selbst an Anschaulichkeit verliert.*) Den Chor**) ergreift nach der Mittheilung der ersten Traumdeutung das Gefühl, wie schrecklich dieselbe sich bewährt habe, während die Königin ihre Tochter bedauert, daß sie aus Furcht vor jener jetzt durch die That widerlegten Weissagung so lange Jahre von ihr fern gehalten worden, ohne im geringsten daran zu denken, daß doch der Spruch, auch wie ihr die Sache erscheint, in gewisser Weise eingetroffen ist. Den darauf deutenden Weheruf des Gesammtchores (aller Ritter, wie

*) Daß die beiden Verse „Da wurde — däuchte" in einen zusammengezogen sind, ist ohne Bedeutung, dagegen vermißt man ungern die Worte „ihr Gezweig dicht ineinander flechtend", deren Wegfall die Veränderung von beiden in ihnen veranlaßte. Auch die Ersetzung des Verses „Und, das Gebälk ergreifend, prasselnd aufschlug", durch ein einfaches ergriff, die dazu den Vers zu einem Sechsfüßler macht, kann man kaum billigen. Die nähere Bezeichnung des sternkundigen Arabiers ist hier durch einen Vogelschauer und schwarzen (maurischen) Magier eben nicht geschickt ersetzt, da die Vogelschau nicht den Arabern eigen ist. Auch die folgenden kleinen Veränderungen (vor allem das sich entbinden und ermorden) scheinen nicht zweckmäßig. Besonders anstößig ist die Auslassung der erfolgten Entbindung, auch die Umgestaltung der zweiten Traumdeutung.

**) In der hamburger Handschrift, wie auch bei Körner, wird die Rede den beiden Chorführern zugeschrieben, dann aber sollen alle Ritter ein dreifaches Wehe! rufen, wo doch, wenn der Ruf jambisch sein soll, das erste Weh! heißen müßte. Sonst ist der Weheruf immer ein Theil eines Verses.

schon die hamburger Handschrift angibt) faßt Isabella nur als Klage über Don Manuels Ermordung, und wendet sich sofort zur zweiten ihr gewordenen Weissagung, die, wie sie meint, so offenbar der ersten widerspreche, aber sich ebenso wenig bewährt habe, da der ältere Bruder gefallen sei, ehe die Tochter die Vereinigung beider in heißer Liebe habe beginnen können. Und so kommt sie zu der bittern Einsicht, alle Weissagungen seien trügerisch; man könne nichts von der Zukunft wissen, möge man sich an die sich auf die Hölle stützenden Götzendiener oder an christliche Geistliche wenden.*) Ganz ähnlich will Jokaste im sophokleischen Oedipus 709 ff. beweisen, daß kein Sterblicher Weissagekunst besitze, erregt aber gerade durch das, was sie sagt, des Oedipus Furcht, die Weissagung sei wahr, und 757 f. glaubt sie die Trüglichkeit der Orakel so deutlich zu erkennen, daß sie in Zukunft sich um keine Weissagung mehr kümmern will. Oedipus selbst ruft 964 ff., wer solle jetzt noch auf das delphische Orakel oder die hoch in der Luft kreischenden Vögel achten?

Aengstlich dringend mahnt der erste Chor (sein Führer) jetzt die Königin, mit ihrem verwegenen Hohne gegen die Seher innezuhalten; denn die Orakel redeten wahr, der Ausgang werde sie bewähren.**) Bei den Worten: „Die Orakel sehen und treffen

---

*) Bei den Flüssen der Hölle schweben wohl zunächst die in den Xenien benutzten Worte der Juno bei Virgil vor: „Kann ich die obern (himmlischen) Götter nicht bewegen, so will ich den Acheron aufregen." Die Höllenflüsse sind außer dem Acheron der Styx, der Cocytus und der Pyriphlegethon. Schiller nennt sonst die drei ersten. Vgl. Ged. 1. 5. 6. Als Hölle wird der Tartarus gedacht, der Strafort der Verdammten. Vgl. Ged. 15.

**) Statt die Wahrhaftigen muß es heißen die wahrhaftigen, als wahrhaftig. Unter den Wahrhaftigen die Götter zu verstehn, geht nicht an. — Loben, wie man sagt, das Werk lobe den Meister.

ein", schwebt wohl des Oedipus Erwiederung an Jokaste 747 vor: „Sehr fürchte ich, daß der Seher (der blinde Tiresias, den er früher blind an Augen und Geist geschmäht hatte) sehend sei." Aehnlich äußert der blinde Oedipus im Oedipus in Kolonos (74), was er sage, werde alles sehend sein.

Der Einspruch des Chores reizt die Königin, die Gefühle ihres tiefverwundeten Herzens frei zu ergießen. Thorheit sei es, ruft sie, die Götter zu verehren und zu glauben, sie hörten auf unser Gebet; unser Flehen reiche nicht zu ihnen hinauf.*) Hier schwebt wohl die Stelle des Oedipus 896 ff. vor:

Was tanz' ich noch Festreihn?
Nimmer walle ich mehr zum heilgen
Erdennabel frommen Sinns,
Nimmer zu dem Tempel Abäs
Oder nach Olympia.

Vogel- und Sternkunst erklärt sie für eitel**), nichts gehe in der Natur nach geregelten Gesetzen, die Traumerklärung und alle Vordeutungen seien trüglich. Hier, wo sie zur äußersten Verhöhnung aller Weissagung sich hinreißen läßt, deren Wahrheit sich so schrecklich bewährt hat, dringt der zweite Chor (sein Führer) in einer Art Gegenstrophe auf Isabella ein, die nicht

*) „Vermauert ist dem Sterblichen die Zukunft" kommt sehr unerwartet, da immer nur vom Gebete, vom Glauben an Erhörung, zuletzt vom Gelangen der Bitten zum Himmel die Rede war. Zum Gedanken vgl. Goethes Gedicht Prometheus 13—27. — Ehern nennt Homer den Himmel, ohne die hier vorschwebende Beziehung auf Undurchdringlichkeit.

**) Der Dichter erinnerte sich hier des berühmten Wortes des Hektor (Ilias XII, 237), er kümmere sich nicht um die Vögel, ob sie rechts nach dem Aufgang oder links nach dem Niedergang flögen. — Statt nicht Sinn ist müßte es wohl heißen kein Sinn ist, da nicht ist Sinn dem Verse widerstrebt.

ahne, was sich wirklich begeben, daß die Götter grausig das Verkündete erfüllt hätten.*)

Noch ehe Isabella vom Chore nähere Aufklärung verlangen kann, erhebt sich Beatrice, die, aus ihrer Ohnmacht erwacht, die Traumdeutungen und ihre Verhöhnung vernommen hat; sie macht der Mutter bittere Vorwürfe, daß diese sie in kurzsichtiger Ueberhebung, im Wahne, das Schicksal abwenden zu können, zu ihrem eigenen Verderben erhalten und dadurch schrecklichstes Unglück angerichtet habe, wobei ihre Leidenschaft außer Acht läßt, daß das Schicksal trotz allem sich erfüllen mußte, sie zum Unheil bestimmt, ihr ganzes Geschlecht dem Tode verfallen war. Im sophokleischen Oedipus flucht der Unglückliche 1349 ff. demjenigen, der ihn vom Tode gerettet, nicht ihm zu Dank, da er, wäre er damals gestorben, nicht so viel Wehe sich und den Freunden bereitet hätte. Die Götter nennt Beatrice die Allesschauenden, wie bei Sophokles 1213 die Zeit allesschauend heißt. Vgl. Goethes Iphigenie III, 1 180 ff. Zweifach, dreifach steht allgemein*), ist nicht nicht darauf zu beziehen, daß sie ihre beiden Brüder mit ins Verderben gebracht.

Da sieht der erste Chor durch die offene Thür Don Cesar aus der Ferne sich nahen, wie IV, 2 der Bote den mit Beatricen kommenden zweiten Chor. Dies sollte freilich deutlicher bezeichnet sein als durch das Hinblicken des heftig bewegten Chors

---

*) Nach der hamburger Handschrift wiederholen hier alle Ritter [nacheinander] die Worte: Die Götter ... umgeben! sie sprechen aber Die Götter leben zweimal, so daß ein voller Vers entsteht. Körner läßt gleichfalls alle Ritter diese Worte wiederholen, aber ohne Die Götter leben zu verdoppeln.

**) Bei Ezechiel (21, 14) findet sich so zwiefach, ja dreifach, bei Goethe im Reineke zwei- und dreifach. Gewöhnlich sagt man doppelt und dreifach.

nach der Thüre. Auch verzieht sich die Ankunft etwas lange, da das ganze Chorlied noch gesungen wird, ehe Don Cesar wirklich kommt. Aber den ergreifenden Gesang wollte Schiller nicht entbehren, und durch eine vorhergehende Bezeichnung der Ankunft Don Cesars würde die gespannte Erwartung geschwächt. Auch hier wie oben hat Schiller das Chorlied später auf Cajetan und Berengar vertheilt. Beim Aufbrechen der Wunden schwebt der früher verbreitete Aberglaube vor, daß die Wunden zu fließen beginnen, wenn der Mörder zur Leiche des Gemordeten tritt. Schon glaubt der Chor die Erinyen nahen zu hören, die, sobald der Verbrecher eingetreten ist, ihn hierher verfolgen werden. Bei den fünf Versen der zweiten Strophe („Eherner Füße") schwebte Goethes Iphigenie III, 1, 205 ff. vor:

Sie dürfen mit den ehrnen, frechen Füßen
Des heilgen Waldes Boden nicht betreten. —
Dann steigen sie, die Schlangenhäupter schüttelnd,
Von allen Seiten Staub erregend, auf.

Ehern steht im Sinne von gewaltig stark. Goethe erinnerte sich der sophokleischen erzfüßigen Erinys. Die dritte Strophe spricht den Wunsch aus, beim Eintritt des Schuldigen möge das ganze Gemach einstürzen*) und der aus der Unterwelt dampfende Qualm alles bedecken. Den Qualm, in welchem die Erinyen aus der Unterwelt steigen, nahm Schiller aus Iphigenie III, 1, 137 ff. 217, verwandte ihn aber ganz eigenthümlich, indem er dadurch das Tageslicht verdunkeln läßt. Der Anblick des Mörders vor der Leiche ist dem Tageslicht ein Greuel, wie die Sonne sich

*) Nach dem Szenarium spielt der Auftritt in der geräumigen Säulenhalle des ersten Aufzugs, die an den Seiten Eingänge, in der Tiefe eine Flügelthüre hat, nicht in dem Zimmer des zweiten.

vor den Greuelthaten des Thyest umdrehte. Die Schutzgötter des Hauses (vgl. oben S. 90. 114) flohen vor den Erinyen, deren wirkliches Eintreten der etwas matt abfallende Schluß ausspricht.

Fünfter Auftritt. Beim Eintritt des Mörders flieht der Chor, auch der jüngere, der aus dessen Begleitern besteht; denn auch ihn hat der Brudermord jetzt mit Entsetzen erfüllt. So stehen die Halbchöre wieder einander gegenüber, wie am Anfange des Stückes. Beatrice geräth in Erstaunen, wie Don Cesar wagen könne, im Hause der Mutter zu erscheinen. Diese allein ahnt nichts von seiner Schuld, da sie die Weherufe und die ihre Verblendung scharf treffenden Mahnungen des Chors nicht verstanden hat. Sie selbst führt ihn zur Leiche des Bruders, der von einer gottverfluchten Hand gefallen sei; denn noch immer wähnt sie, dieser habe im Kampfe mit den Räubern die Todeswunde empfangen. Don Cesar, der früher des Bruders Tod als gerechte Strafe seines Verraths betrachtet hatte, wird jetzt, da er den Schmerz der Mutter schaut und der Todte starr vor ihm liegt, von Entsetzen und scharfem Schmerz ergriffen. Der erste Chor (nach der spätern Anordnung Cajetan und Berengar) wiederholt sehr wirksam die erste auf den der Leiche nahenden Mörder bezügliche Strophe. Die Mutter spricht zunächst das Schauderhafte des Todes und den schrecklichen Untergang aller ihrer auf die Versöhnung gegründeten Hoffnungen rührend aus: der unglückliche Sohn vermag es nicht, ihr durch das Bekenntniß seiner Schuld den Todesstoß zu versetzen, vielmehr sucht er sie mit herzlichen Worten zu trösten und das Unglück als Schickung des Himmels zu bezeichnen, wobei er jede falsche Darstellung meidet, ohne seine Schuld zu gestehn. Isabella, die seine Andeutung nicht versteht, zweifelt nicht an seinem tiefen Schmerze,

daß der hoffnungsvolle Bruderbund so rasch zerstört worden, und sie will ihn auf die Pflicht der Rache hinweisen: dieser aber sucht sie wegzuziehen, da er ihr furchtbares Leiden bitter empfindet und die ihm so schreckliche Mahnung zur Rache abschneiden will. Die aus seiner treuen Fürsorge und schmerzlichen Theilnahme sprechende Liebe erfreut die unglückliche Königin so sehr, daß sie in leidenschaftlicher Hingabe an das Glück seines Besitzes ihm um den Hals fällt. Vergebens will Beatrice sie von der Umarmung des Mörders zurückhalten, dieser bittet die Mutter, an seiner treuen Brust ihren ganzen Schmerz auszuweinen; lebe ja Don Manuels Liebe zu ihr in seiner Seele fort.*) Aber der erste Chor läßt zum drittenmal die auf die grausige Schuld des Brudermörders deutende Strophe ertönen: „Brechet auf, ihr Wunden!", und zwar sollten nach Schillers späterer Anordnung jetzt drei Chorpersonen diese sprechen, wie zuerst nur eine, dann zwei gethan.

Isabella fühlt sich gedrungen, sich zur Tochter zu wenden und, indem sie der beiden ihr gebliebenen Kinder Hände zugleich faßt, sich ihres ganzen Besitzthums gleichfalls zu versichern. Dadurch wird auf glücklichste Weise die Entdeckung herbeigeführt, daß Beatrice Isabellens Tochter ist. Don Cesar, der sich freut, Beatricen von seiner Mutter so freundlich aufgenommen zu sehn, bittet diese, sie an Tochter Statt anzunehmen, da er keine Spur von der Schwester gefunden, doch läßt ihn Isabella seine Rede

*) Statt dieser Verse hat die hamburger Handschrift die sonderbar an Beatricen gerichteten: Weine dich aus
An dieser treuen Brust. So lang dies Herz
Noch schlägt, ist dir der Bruder unverloren.

nicht zu Ende führen,*) sondern spricht ihm ihren Dank für die Rettung der Tochter aus. Noch immer hält sie die ihr hinterbrachte Antwort des Greises vom Berge, Don Manuel habe die Schwester aufgefunden, für ein Mißverständniß, ja ihre eigene Annahme, Don Manuel sei bei der Rettung der Schwester gefallen, läßt sie unbeachtet.**) Don Cesar erkennt jetzt zu seinem Entsetzen, daß Beatrice seine Schwester sei; noch schwerer fällt es ihm aufs Herz, daß sie auch Don Manuels Schwester, den er ihretwegen aus Eifersucht ermordet hat. Der Chor (hier alle Ritter, wie es die hamburger Handschrift angibt) begleitet die entsetzliche Entdeckung mit einem dreifachen Wehe. Beatrice aber faßt ihren fürchterlichen Schmerz über die unglückliche Enthüllung, welche der Mutter harrt, in dem Ruf „O meine Mutter!" zusammen. Isabella versteht dies so wenig wie ihres Sohnes Entsetzen.***) Don Cesar kann nicht länger an sich halten, der Abgrund des Unglücks öffnet sich klaffend vor seinen Füßen, und so flucht er in leidenschaftlicher Verzweiflung dem Tage seiner Geburt, seiner Mutter†) und ihrer unseligen Heimlichkeit, die alles Unglück verschuldet habe; sein Ingrimm läßt ihn alle Schonung vergessen und mit einer Art Schadenfreude theilt er jetzt rückhaltlos der Mutter den ganzen schrecklichen Sachverhalt mit. Seine eigene Schuld, daß er die Schwester geliebt und aus Liebe

*) Die Worte: „Ja laß sie deine Tochter sein!" sind in der regensburger Handschrift eingeklammert. Die hamburger hat „Die Schwester —" als Zusatz von fremder Hand.

**) Vor mir (statt dir) siehst in der hamburger Handschrift ist einer der vielen Schreibfehler.

***) Statt Redet haben die Handschriften die Anrede Kinder.

†) Zwischen beide Flüche tritt der Mutter erstaunte Frage, die hier „Gott!" ruft, wie, als sie Beatricen vor sich sah, „O Himmel!"

zu ihr den Bruder erschlagen, erkennt er als eine unsühnbare Greuelthat. Bei Sophokles fragt Oedipus, als er seine Schuld ahnt (815 f.), wer unglücklicher und gottverhaßter sein könne als er. Der Chor (nach Schillers späterer Anordnung der Führer des jüngern Chors) spricht die traurige Lehre dieses erst jetzt der Königin ganz enthüllten Unglücks aus, daß keiner dem Schicksal entfliehen kann, daß derjenige, welcher es abzuwenden sich vermißt, gerade durch sein Gegenwirken es zur Vollendung bringt. Muß auch die Königin die Wahrheit dieses Satzes und ihre eigene Täuschung anerkennen, ihr Trotz gegen die Götter bleibt ungebrochen, sie können sie nicht härter strafen, weiter hat sie nichts zu fürchten; den geliebten Sohn hat sie verloren, und den andern, seinen Mörder, gibt sie selbst auf, da er ihre Liebe ihr so schrecklich vergolten, ein Basilisk sei*), der ihr den Sohn erschlagen. Sogleich entschlossen, was zu thun sei, will sie mit ihrer Tochter das Haus verlassen, das die Rachegeister des Brudermordes in Besitz genommen; habe sie dieses ja einst, als sie geraubt worden, nur mit Widerwillen betreten und so lange mit Furcht bewohnt. Gegenüber der Anklage, das Unglück verschuldet zu haben, fühlt sie sich ganz frei, da sie nur das Beste gewollt; alles Unheil schreibt sie den Göttern zu. Ihr Gemahl hat freilich gefrevelt, als er sie, die Geliebte seines Vaters, raubte, und in seinen Palast führte, aber sie ward zu dieser Verbindung gezwungen. Höhnisch gesteht sie zum Schlusse ihren Irrthum ein: die von ihr als trügerisch geschmähten Orakel haben sich bewährt, und daß die Götter sich um die Menschen kümmern,

---

*) Vgl. die Erläut. zu den Räubern S. 188**. Wallensteins Tod III, 18.

was sie geleugnet hatte, hat ihr Greuelgeschick nur zu entsetzlich bewiesen.

Sechster Auftritt. In der Tiefe seines Unglücks, im drückenden Schuldbewußtsein bleibt Don Cesar nichts übrig als die Schwester, deren Liebe und Mitleid ihn einzig aufrecht halten, ihn vor wilder Verzweiflung retten können. Beatrice aber gibt durch die stumme Hindeutung auf die Leiche zu verstehn, daß er in Don Manuel den Geliebten ihres Herzens gemordet habe. Vergebens erwiedert Don Cesar, nicht den Geliebten, der Don Manuel ihr nicht sein konnte, sondern den Bruder habe er ihr getödtet, diesen aber nicht minder sich selbst, und als Bruder dürfe er dieselbe Liebe fordern, wie der Verstorbene, ja auch ihr Mitleid, da er viel unglücklicher sei als jener. Beatrice, welche nur für den Verlust des Geliebten Gefühl hat, bricht bei der Erinnerung an seinen Tod in heftige Thränen aus. Diese Thränen findet Don Cesar gerechtfertigt, ja er will mit ihr den Verstorbenen beweinen, und nicht allein beweinen, auch rächen, nur soll sie ihn nicht als Geliebten beweinen: sein einziger Trost im unendlichen Schmerze sei, daß sie ihm eben so nahe stehe wie jenem; in ihrem sie sämmtliche verschlingenden Unglück seien sie alle drei sich ganz gleich und hätten also gleiches Recht beweint zu werden. Sollte er dagegen glauben müssen, daß sie im Verstorbenen mehr den Geliebten als den Bruder beweine, und so diesem einen Vorzug vor ihm gebe, so würde ihm die Eifersucht den letzten Trost und die Ruhe rauben, mit der er dem Ermordeten nachfolgen werde*), wenn er die Gewißheit habe, daß sie

*) Statt des nach Trost stehenden Punktes verlangt man Semikolon oder Komma, zwei Verse darauf nach bringen Punkt; denn die beiden Verse Nicht freudig ... bringen gehören noch zu dem mit dann beginnenden Nachsatze.

beide Brüder gleich liebe und ihre Asche in einem Kruge sammle, wie einst nach Patroklos' Wunsch eine Urne seine und des Achilleus Asche umschloß. Und doch, obgleich er verlangt, Beatrice solle ihre bräutliche Liebe vergessen, kann er die lebhafte Erinnerung an seine eigene Liebesglut nicht aufgeben: mit zärtlicher Heftigkeit, der sich Beatrice nicht zu entziehen vermag, schlingt er den Arm um sie, die er, als er noch nicht die Schwester in ihr ahnte, mit so unendlicher Glut geliebt, daß sie ihn in wilder Eifersucht zum Brudermord hingerissen habe. Jener Liebe muß er freilich entsagen, nur der Schwester Theilnahme und ihr inniges Mitleid darf er verlangen. Diese aber, noch immer vom Gefühle ihres Verlustes ganz verschlungen, läßt nur dem Verstorbenen ihre Thränen fließen; dem Mörder fühlt sie sich fremd, dem Unglück des sie so feurig liebenden Bruders weiht sie keine Theilnahme. Das ist für diesen zu viel: mit Heftigkeit wendet er sich von ihr ab, deren Thränen brennend auf seine Seele fallen. Bei der Leiche des Bruders kann er nicht den Glauben fassen, daß sie ihn wirklich liebe; der Zweifel zerreißt seine Brust. Immer bitterer packt ihn die Gewißheit, daß sie, deren Thränen noch nicht versiegen, ihm grolle, was ihn so erschüttert, daß er sie rührend bittet, ihn doch wenigstens in Zweifel zu lassen; dringend fordert er, sie möge nicht in seiner Gegenwart jenen beweinen, ihm den Glauben lassen, daß sie den Bruder nicht als Geliebten beweine. Da sie ihn ohne Erwiederung läßt, ruft er ihr heftig zu, er wolle sie nie wieder sehn*), so wenig

*) Hier ist die Satzzeichnung sehr unzureichend. Nach den mit *Thränen* und *Zweifel* schließenden Versen steht je ein Gedankenstrich, dann ein gleicher vor dem mit *Laß* anfangenden, in welchem Ausrufungszeichen in der Mitte und am Schlusse sich finden, dann wieder Gedankenstriche nach *wieder* und *mehr*;

wie seine Mutter, welche sich selbst von ihm geschieden, deren Wort, er sei ein Basilisk, der ihr den bessern Sohn zu Tode gestochen, sein so warm liebendes Herz auf das bitterste getroffen, und ihm die schreckliche Gewißheit gegeben hatte, daß sie ihn nie geliebt, daß alle ihm gezeigte Liebe nur Verstellung gewesen.*) Doch Beatrice verharrt auch jetzt noch in ihrem Schweigen und läßt ihren Thränen freien Lauf. Deshalb erklärt er in vollster Verzweiflung auch sie für falsch; sie verberge nur ihren Abscheu, ihren Haß gegen ihn. Ja er will weggehn und sie nie wiedersehn.**) Das schließende „Geh hin auf ewig!", das er unmöglich an sich selbst richten kann, bezieht sich auf das Bild ihrer Person, ihr ganzes Wesen, das ihn so unwiderstehlich gereizt hatte, dem er jetzt auf ewig entsagt. Beatrice kämpft mit sich selbst: sie möchte den Bruder, dessen Unglück sie zu rühren beginnt, zurückhalten, aber der Widerwille gegen den Mörder ist mächtiger. Nach Don Cesars Entfernung läßt es auch sie nicht länger verweilen, da der Anblick des vom Bruder gefallenen Geliebten, den sie nicht mehr als Geliebten, nur noch als Bruder betrachten darf, ihr zu schrecklich ist. Sie flieht von dem traurigen Orte, ohne Zweifel zur Mutter.

Siebenter Auftritt. Der Chor, tief ergriffen von dem furchtbaren Sturze des fürstlichen Geschlechts, spricht die traurige

auf den letzten folgt ein großer Anfangsbuchstabe. Nach Thränen und Zweifel sollte Ausrufungszeichen stehn, nach letzterm dann ein Gedankenstrich eine Pause andeuten. Eine weitere Pause sollte nach Verborgnem! ein gleicher bezeichnen, der Gedankenstrich in derselben Bedeutung nach mehr bleiben, aber vor diesem und nach wieder (statt des Gedankenstrichs) Ausrufungszeichen stehn.

*) In den Worten „Hat sich ihr Herz" hat die hamburger Handschrift sie.

**) Der Gedankenstrich vor Und du bist falsch sollte am Schlusse des vorhergehenden Verses stehn, der nach Sohn! wegfallen.

Empfindung aus, daß das wahre Glück nur in stiller Zurückgezogenheit, fern von dem wilden, alle Leidenschaften aufregenden Lebensgewühle zu finden sei. Die Zeile Gedankenstriche vor dem Chorgesange ist wohl eine zufällig stehn gebliebene Andeutung einer später auszufüllenden Lücke. In der hamburger Handschrift findet sich statt Chor und der Gedankenstriche: „Siebenter Auftritt. Die Ritter allein.“ Körner gibt den Chorgesang mit Ausnahme der vier letzten Verse dem Cajetan, hält aber auch die unglücklichen Gedankenstriche bei. Der jähe Sturz des fürstlichen Geschlechts erregt im Chore den Wunsch, fern von den Palästen der Reichen sich in ländlicher Stille des ruhigen Friedens der Natur zu erfreuen. Daß dieser Gedanke nach den erlebten Ereignissen menschlich sehr nahe liege, dürfte kaum zu behaupten sein. In der Anknüpfung: „Denn das Herz wird mir schwer, wenn ich stürzen sehe“, wird der einzelne Fall etwas auffallend verallgemeinert.*) Neben dem ruhigen Leben des Landmanns preist der Chor die stille Einsamkeit des Klosters, wo nie der Leidenschaft wilde Gewalt uns der Menschheit traurige Gestalt zeige. Man vergleiche hiergegen Herders Gedicht „Friede“, das mit dem Gedanken schließt, Friede sei nicht draußen, nur in uns selbst zu finden. Im Gegensatz zu dem Frieden des einsamen Klosters tritt die Ueberzeugung hervor, daß Verbrechen und Unglück**) nur im Lebensgewühle sich bilden, sie, wie die Pest, dem Qualm der Städte nachziehen. Der Ver-

*) Die Besten, die Vornehmsten, wie οἱ ἄριστοι, optimates.

**) Das einfache Ungemach, das nur etwas Widerwärtiges bezeichnet, dürfte hier doch zu schwach sein, wo es die dem Verbrechen folgende Gewissensqual und Unruhe bezeichnen soll. — Die erhabenen Orte sind eigentlich zu nehmen, wogegen vorher bei der bestimmten Höhe (bestimmt ist sehr

gleich mit der Pest, welche hochgelegene Orte meide, führt den Chor sodann zum warmen Preise der frischen, reinen Luft der Berge, wo die Freiheit wohne, im Gegensatz zum Menschen, dessen Leidenschaft das Glück des Friedens zerstört. Bloß zu größerer dramatischer Wirksamkeit, die aber in dieser Weise hier kaum an der Stelle ist, ließ der Dichter später die vier letzten Verse nicht vom ersten Chorführer, sondern von Berengar und Manfred sprechen. So findet es sich in der regensburger, nicht in der hamburger Handschrift. Noch auffallender ist die Anordnung bei Körner. Hier werden die Verse gar von Berengar, Bohemund und Manfred gesprochen (also einem Führer des zweiten Chores und zwei Personen des ersten), dann aber noch vom ganzen Chor wiederholt. Uns scheint dieser Chorgesang bei allen dichterischen Schönheiten weniger gelungen und nicht aus der Lage der Handlung glücklich herausgegriffen.

Achter Auftritt. Hier sollte, wie bereits bemerkt, eigentlich ein neuer Aufzug beginnen. Don Cesar erscheint jetzt gefaßter*); der Entschluß, seine Schuld durch den Tod zu sühnen, steht noch in ihm fest, aber vorher will er, wie es dem Herrscher ziemt, des Bruders Leiche bestatten lassen. Letzteres befiehlt er dem jüngern Chor, ersteres ergibt sich aus seinen Aeußerungen, die freilich der Chor in etwas auffallender Weise unbeachtet läßt. Daß hier Trimeter eintreten, ward schon S. 67 f. bemerkt. Wenn Don Cesar die Bestattung als der Todten letzte Herrlichkeit bezeichnet (vgl. Künstlers Morgenlied von Goethe 48), so

prosaisch) die hohe Stellung der Vornehmen und Mächtigen vorschwebt. Dadurch wird das Verständniß erschwert, noch mehr dadurch daß von der Pest nicht gesagt wird, welche Gegend sie liebe, sondern welche sie fliehe.

*) Dies besagt eine szenarische Bemerkung der Druckausgabe.

schwebt wohl das homerische: „Denn das ist die Ehre der Todten" (Ilias XVI, 57. XXIII, 9) vor, das der Dichter in etwas pomphafter Weise gehoben hat, wie der ganze Auftritt auf dem äschyleischen Kothurn einherschreitet. Wie beim Tode des Vaters die Bestattung feierlich vollzogen worden, so soll es auch jetzt gehalten werden. Hierbei drängt sich ihm aber der Gedanke auf, wie rasch es mit ihrem Geschlechte zu Ende gehe, wie eine Leiche so bald der andern folge; denn er selbst will freiwillig dem Leben entsagen. Seit der Bestattung waren erst drei Monate verflossen. Vgl. S. 75**. Die Uebertreibung, daß fast eine Todesfackel sich an der andern anzünde, die zurückkehrenden und kommenden Klagemänner sich beinahe begegneten, entspricht der gespannnten Aufregung. Vielleicht schwebten die Worte des Petrus Apostelgeschichte 4, 9 vor: „Siehe, die Füße derer, die deinen Mann begraben haben, sind vor der Thüre, und werden dich hinaustragen." Unter den Klagemännern sind fackeltragende Begleiter der Leiche zu verstehn wie die Leichenmänner im fünften Aufzug von Goethes Clavigo.*) Statt daß Don Cesar dringend forderte, die Bestattung solle noch in dieser Nacht geschehn, läßt Schiller die rasche Bestattung durch einen besondern vom zweiten Chore (dem Chorführer) hervorgehobenen Umstand begünstigen, in welchem Don Cesar ein Schicksalszeichen erkennt; denn in Folge des unseligen Zwistes der Brüder ist der Katafalk des Vaters, nachdem der Sarg in die Erde versenkt worden, bisher stehn geblieben. Die Begründung ist freilich nicht besonders glücklich, da die Schloßkirche ja zu jedem Gottesdienste benutzt wurde und das Abbrechen des Katafalks

*) Sonst kennen wir bloß Klagefrauen, die praeficae der Römer, pleureuses.

nicht Sache des Chores, sondern der Verwaltung der Schloß-kirche war*): aber an Geistliche, welche den Dienst in dieser versahen, denkt Schiller gar nicht; dazu müssen Mönche aus der Stadt kommen, und diese will Don Cesar zunächst fern halten. Dem Dichter galt es nur, die Möglichkeit der raschen feierlichen Bestattung zu begründen, damit Don Cesar noch diese Nacht sich selbst opfern könne. Der zweite Chor entfernt sich mit der Leiche des Bruders seines Herrn. Den Uebergang zur Bitte des ältern Chores oder des bis zum Schlusse fast allein für ihn eintretenden Führers**), Don Cesar möge sich dem Lande erhalten, vermittelt der Dichter durch den Frage, ob er die Mönche zum Seelenamt bestellen solle. Freilich sollte man denken, das Seelenamt verstehe sich von selbst, da die Bestattung ebenso geschehn soll, nur geräuschlos, bei verschlossenen Thüren, wie bei dem Vater, aber dem Dichter schwebte hier nur die Ausschmückung der Kirche und des Sarges und dessen Versinken vor, wie sie II, 4 beschrieben sind, und ein einfacher Chorgesang, der wirklich unten die Bestattung begleitet. Don Cesar will heute kein Seelenamt und kein Requiem der Mönche, die in Zukunft an ihrem gemeinsamen Grabe erschallen mögen (er denkt nicht daran, daß er als Selbstmörder sich vom Segen der Kirche ausschließt); heute bedarf es dessen nicht (man erwartete eher, es zieme sich nicht), da der beabsichtigte Selbstmord nicht zum Heiligen stimmt. Der Chor bemerkt, auf Erden habe er keinen Richter über sich und des Himmels Zorn könne fromme

---

*) Die Noth der Zeiten wird erklärt durch das nachfolgende der jammervolle Zwist, der eben diese verursachte.

**) Die hamburger Handschrift gibt die dritte Rede dem Berengar, die vierte dem Manfred.

Büßung sühnen, aber beide Gründe, durch welche dieser ihn noch im Leben zurückzuhalten sucht, benutzt er zur Begründung seines Entschlusses.*) Vergebens mahnt ihn der Chor, endlich dem Unglück, das sein Haus verfolge, Einhalt zu thun, ihm ist es gewiß, daß nur mit seinem Tode der Fluch gesühnt wird. Wenn jener ihn an seine Pflicht erinnert, sich dem Lande zu erhalten, so hält er ihm seine persönliche Pflicht entgegen, die Blutschuld den Göttern der Unterwelt, die seinen Tod fordern, zu büßen. Als der Chor ihn endlich von einem übereilten Schritte warnt, den er nicht wieder zurückthun könne, legt er ihm als Diener Schweigen auf; er könne einmal nicht anders, da sein unendliches Unglück, das kein Glücklicher zu empfinden vermöge, ihn unwiderstehlich dazu treibe. Endlich mahnt er ihn, wenn er nicht aus Furcht vor seiner Herrschermacht ihm gehorche, so möge er ihn als Verbrecher fürchten, dessen Umgang beflecke (nach der griechischen Vorstellung), möge ihn als Unglücklichen verehren, da selbst den Göttern der Unglückliche heilig sei.**) Er schließt damit, sein Unglück sei so groß, daß er auf keine irdischen Erwägungen eingehn könne.

Neunter Auftritt. Alles soll auf Don Cesar eindringen, um ihn im Leben zu erhalten; er aber beharrt, obgleich ihn das Liebste im Leben zurückzuhalten sucht, fest auf seinem Entschlusse, da er erkennt, seine Schuld könne nur durch den Tod gesühnt werden. Zunächst kehrt Isabella zurück, um den Sohn von seinem ihr kundgewordenen Entschlusse abzubringen. Was

*) „Mit der Verzweiflungsthat" hat die hamburger Handschrift. — Das sprichwörtliche Blut fordert Blut führt der Dichter frei aus.

**) Den Satz, daß das Unglück jedem heilig sein müsse (res sacra miser), hat Schiller dichterisch gehoben.

sie in der Wuth des sie überwältigenden Schmerzes sich vorgesetzt hatte, ist ihr unmöglich; ihr Herz vermag sich nicht vom Sohne zu scheiden. Erst nachdem sie diese Unmöglichkeit ausgesprochen*) und stillschweigend alles früher gegen ihn Ausgestoßene zurückgenommen hat, redet sie ihn wieder als ihren Sohn an, den sie wegen des unglückseligen zu ihr gedrungenen Gerüchtes befragen muß, da sie den Gedanken nicht ertragen kann, an diesem einen Tage beide Söhne zu verlieren. Der Chorführer bestätigt ihr die Wahrheit des Gerüchts**) und bittet sie, die Gewalt der Mutter über sein Herz zu versuchen, da sein eigenes Bemühen vergeblich gewesen. Zunächst nimmt sie ihren Fluch zurück, der nicht aus dem Herzen gekommen, ihr nur von der wahnsinnigen Wuth eingegeben worden. Auch sei diese ohne alle Wirkung, da der Himmel auf ein so unnatürliches Gebet nicht höre, das nur der Schmerz der Verzweiflung auszupressen vermöge, was sie in einem schönen Bilde veranschaulicht. Sie, die ihm noch eben geflucht, bittet ihn, für sie zu leben, da sie, habe er ihr auch den einen Sohn getödtet, ihn nicht noch dazu verlieren möchte. Don Cesar hat längst allen Groll gegen die Muter abgelegt; doch, ergreift ihn auch ihre jetzige rührende Ansprache mit dem Silberklang der Liebe, er muß darauf bestehn, es sei ihm unmöglich, das Leben zu ertragen, da er selbst, würde die Mutter es auch über sich bringen, den gottverhaßten Mörder vor sich zu sehn, sich immer vor-

*) Statt in die Luft heißt es schon im Theater weniger bezeichnend in der Luft.

**) Zu des Todes traurigen Thoren. Das Reich des Todes setzt der Dichter statt des Hades, der Unterwelt, deren Thore bei den griechischen Dichtern in dieser Weise häufig genannt werden. Vgl. S. 95*.

werfen müßte, daß er ihr heimliches Grauen bereite. Vergebens erklärt sie, auch keine stumme Klage solle ihn treffen, mit ihm wolle sie ihr Unglück beweinen, ohne des Mordes zu gedenken: was die Mutter sich vornimmt, ist etwas Unmögliches. Innigst gerührt faßt er ihre Hand. Daß in milder Wehmuth ihr Schmerz sich löse, ist auch sein Wunsch, aber dieser wird nur dann sich erfüllen, wenn ein Grabmal den Mörder mit seinem Opfer umschließe, und so der Fluch des Hauses gelöst sei; dann wird sie ihre Söhne nicht mehr unterscheiden, da der Tod den nicht auszutilgenden Widerwillen gegen den noch lebenden Mörder überwinden werde.*) An die Stelle ihres Hasses wird Mitleid mit dem Unglücklichen treten, was der Dichter durch das schöne Bild bezeichnet, Mitleid werde sich über die Urne neigen, wobei Darstellungen von Bildwerken zu Grunde liegen, auf denen der Genius der Liebe sich so herniederneigt. Wenn er aber das Mitleid ein weinend Schwesterbild nennt**), so schwebt ihm eben seine Schwester Beatrice vor, dieser vollendete Ausdruck höchster Liebenswürdigkeit, deren Mitleid er vor allem sich wünscht. Drum muß er denn die Mutter bitten, ihn nicht abzuhalten, daß er den nur so zu bannenden Fluch ihres Geschlechts sühne. Vergebens verweist sie ihn auf andere Sühnmittel, auf Wallfahrten nach Gnadenbildern, nach der casa santa zu Loreto und dem heiligen Grabe, auf die Kraft des Gebetes frommer Männer ***), endlich auf die Gründung

*) Die hamburger Handschrift hat Versöhner statt Vermittler und zwei Verse später verträgt statt versöhnt.

**) In der hamburger Handschrift lauten die Verse:

Steht wie ein weinend Schwesterbild mit sanfter
Umarmung auf die Urne hingebückt.

***) Ihr Gebet wird als besonders wirkungsvoll bezeichnet, weil sie durch

einer Sühnkirche. Don Cesar fühlt, daß sein thatkräftiger heiterer und kräftiger Sinn sich nie durch Büßungen wiederherstellen würde; mit gebrochenem Herzen kann er nicht leben, er muß froh und frei in die Welt blicken können, nicht niedergedrückt vom Schuldbewußtsein. Auch wäre es ihm unerträglich, den Bruder schmerzlich von der Mutter betrauert und von aller Welt, da er so früh der Welt entrückt worden, wie einen Gott verehrt zu sehn*); der alte Neid würde von neuem erwachen und sein Herz fürchterlich aufregen. Der Neid tritt hier am Anfange und am Ende hervor, die beiden Gründe stehen in der Mitte, doch wird der zweite nach der weiten Ausführung jenes Neides am Schlusse noch einmal mit besonderer Kraft hervorgehoben.

Hat Isabella bisher die Gründe Don Cesars, aus dem Leben zu scheiden, vergeblich zu wiederlegen gesucht, so führt sie jetzt den Schmerz und die Noth, worein sein Tod sie selbst versetzen würde, als Bestimmungsgründe an. Als sie jammert, daß ihr Versuch, die Söhne zu versöhnen, einen so traurigen Ausgang finden solle, kann Don Cesar ihr ruhig erwiedern, ihr Wunsch und ihre Hoffnungen würden ja in Erfüllung gehn,

---

ein frommes Leben sich Verdienst erworben haben. Wodurch er ihr Gebet erlangen könne, ist nicht bezeichnet, doch wird auch hier an fromme Stiftungen gedacht.

*) Bei dem schönen Bilde, wie der Tod alle Mängel vergessen und die Vorzüge um so reiner strahlen lasse, dürfte der unvergängliche Palast des Todes doch störend sein, da diese Kraft der Läuterung mit dem Palaste des Todes in keiner Verbindung steht, auch das Bild dadurch nicht an lebendiger Anschaulichkeit gewinnt. Auch auf ein ewiges Fortleben im Jenseits kann sich der unvergängliche Palast nicht beziehn. Bei Homer heißt die Wohnung des Poseidon im Meer ewig, unvergänglich. Unser Vers scheidet sich leicht aus.

wenn sie vereint, wie es bald geschehn werde, in demselben Grabe ruhten. Auch ihre Berufung, daß sein Tod sie der rohen Verhöhnung unter diesen Fremdlingen aussetzen werde*), verfängt bei ihm nicht, der schon ganz im bessern Jenseits lebt: die Brüder die im Leben sich immer feindlich bekämpft haben, werden dort, wie die Dioskuren, vereint göttlicher Herrlichkeit und Macht sich erfreuen, von dort aus, wenn die Mutter sie anruft, sie immer mit frischem Trost stärken.**) Die erregte Stimmung rechtfertigt eine solche schwärmerische Versetzung in das Jenseits, das er sich nach der schönen Dichtung der Alten ausmalt.

Da die Mutter sieht, daß alle vorgebrachten Gründe von ihm gegen ihre Absicht gewandt werden, beweist sie ihm die Unmöglichkeit, ihm zu entsagen, durch eine leidenschaftliche Umarmung, in welcher sich ihre ganze Seele ergießt, die es über sich bringt, den Mörder des ältesten Sohnes herzlich in die Arme zu schließen. Don Cesar empfindet tief die bittere Qual, die er dem innig an ihm hängenden Mutterherzen bereitet, aber noch lebendiger spricht in ihm das Gefühl, daß er nicht schuldbewußt das Leben zu ertragen vermöge, und so kann er nur mit abgewandtem Gesicht die Unmöglichkeit, ihre Bitte zu erfüllen, in einem ihm so schwer fallenden Lebwohl aussprechen. Doch diese fühlt bloß die Versagung ihrer mütterlichen Bitte; aber rasch gefaßt verfällt sie auf ein anderes, letztes Mittel, ihren

---

*) Statt freundlos hat die hamburger Handschrift das unpassende freudlos. Anders steht unten freudlos, öde, liebeleer. — Der Söhne Kraft, homerische Umschreibung, wie in Goethes Iphigenie II, 2, 34 des Vaters Kraft.

**) Statt Grabe, das zwischen zwei männlich auslautenden Versen weiblich schließt, hat die hamburger Handschrift Grab.

Sohn zurückzuhalten, der vielleicht der leidenschaftlich geliebten Schwester das ihr Abgeschlagene gewähren werde.*)

Zehnter Auftritt. Don Cesar wird, als er Beatricen erblickt, von heftigem Schmerz ergriffen, da er bei der unerwarteten Erscheinung seiner Schwester so tief empfindet, welchem Glück er entsagen muß. Seine Verhüllung dient nach Weise der Alten, den übermäßigen Ausdruck des Schmerzes zu verbergen, wie auch mehrfach bei Goethe. Als Isabella die Tochter bittet, bei dem Bruder zu versuchen, was sie selbst nicht zu erreichen vermocht habe, kann dieser ihr den bittern Vorwurf nicht ersparen, daß sie ihn aufs neue umsonst in einen schmerzlichen Kampf stürze, da sein Entschluß durch nichts rückgängig gemacht werden könne. In der Schwester unendlicher Liebenswürdigkeit geht ihm der höchste Reiz des Lebens mächtig auf und regt frische Daseinslust aufs neue gewaltig an. Die Mutter, durch diese Wirkung zu neuer Hoffnung erregt, dringt in die Tochter, ihn doch anzuflehn, damit er sich ihnen beiden als Stütze ihres Lebens erhalte. Allein was kann Beatrice das Leben noch sein! Das Gefühl, der Todte fordere ein Opfer, durchdringt auch sie, aber sie selbst, für die das Leben keinen Reiz mehr hat, muß das Opfer sein; hatte ja das Schicksal eigentlich sie zum Tode bestimmt, die Mutter sie nur zum Unglück gerettet, da durch sie der Haß der Brüder zum tödtlichen Ausgange entflammt wurde. Beatrice hat den Bruder gar nicht angeredet, nur der Mutter erwiedert; bloß die Worte „eures Streits" richten sich an diesen. Höchst glücklich läßt der Dichter sie zuerst Don Cesars fürchterliche Eifersucht erregen, erst am Schlusse die bisher verhüllte

*) Bei dem Zurücklocken in das Licht der Sonne liegt die Vorstellung zu Grunde, daß er auf der Schwelle zwischen Leben und Tod stehe.

schwesterliche Liebe hervorbrechen. Zunächst bedauert der Chor (der Führer des ersten Chores) die Königin, daß ihre beiden zurückgebliebenen Kinder sich von ihr weg nach dem Grabe sehnen.*) Erst nach dieser Unterbrechung des Chores wendet Beatrice sich an den Bruder, um diesen im Namen der Mutter zu bitten, sich für diese zu retten, die des Sohnes bedürfe, wogegen sie ihren Verlust leichter verschmerzen werde. Don Cesar kann im Anerbieten Beatricens, welche nur die unschuldige Ursache des Mordes gewesen, bloß die Sehnsucht erkennen, baldmöglichst mit dem Geliebten vereint zu werden, ohne zu ahnen, daß diese wirklich das tiefste Gefühl ihres Herzens ausspreche, weshalb sie mit Recht ihm vorwirft, daß er den Todten beneide. Als aber der schaudervolle Ausdruck des Gefühls, daß niemand mehr seiner liebend gedenken werde, ihr den theilnehmenden Ausruf: „O Bruder!“ unter Thränen erpreßt hat, ergreift ihn leidenschaftliche Freude, daß sie um ihn weine. Diese wird freilich wieder sehr empfindlich abgekühlt, als sie ihn bittet: „Lebe für unsre Mutter!“**) worauf er ihre mit glühender Leidenschaft gefaßte Hand wieder fahren läßt und von ihr zurücktritt. Jetzt erwacht ihre volle Schwesterliebe, die bisher noch immer vom Gedanken, daß er Don Manuel getödtet, gedämpft worden war; sie tritt zu ihm und neigt sich an seine Brust, indem sie ihn bittet, für die Mutter zu leben und sie brüderlich zu trösten. Stumm halten sich die Geschwister umarmt; auch Don Cesar, dem jetzt erst die Gewißheit der schwesterlichen Liebe

*) Freudlos, liebeleer stehen hier proleptisch, da das Leben gerade durch ihr Alleinstehen (auch Beatrice drängt sich ja nach dem Tode hin) allen Reiz verliert.

**) Oben hieß es: „Für deine Mutter lebe!“

geworden, aus dessen Brust ihre Erklärung, mit ihm leben zu wollen, alle Eifersucht verscheucht hat, kann seinem ihn überwältigenden Gefühle keinen Ausdruck leihen. Schon gibt der Chor*) sich der Hoffnung hin, das Flehen der Schwester habe ihn umgestimmt, und so ermuthigt er auch die Mutter.

Wie I, 4 der Dichter die Oeffnung der hintern Thüre theatralisch glücklich verwandt hat, so auch hier; aber wenn dort ein Saal sich zeigt, so hier die Schloßkapelle, was freilich eine starke dichterische Freiheit für denjenigen ist, welcher in solchen Dingen alles reell, der strengen Wirklichkeit entsprechend wünscht. Daß gerade jetzt, ohne irgend einen äußern Grund, der Blick in die Kapelle und auf den Sarg eröffnet wird, ist nicht weniger willkürlich, aber eine solche Freiheit muß dem Dramatiker gestattet sein. Im Szenarium des ersten Aktes lesen wir freilich: „Eine große Flügelthüre in der Tiefe führt zu einer Kapelle", aber dieses stimmt nicht zu I, 3 und ist eben nur mit Bezug auf den Schlußauftritt hinzugefügt, wo man den Katafalk in der geöffneten Kirche sehn soll. Don Cesar erwacht durch den Kirchengesang aus dem süßen Traume an der Schwester Brust. Sein Auge wendet sich auf den Sarg, und sogleich tritt ihm der Entschluß wieder vor die Seele, sich dem Gemordeten zu opfern. Mächtiger ruft dieser ihn zu sich als die Mutter, als die Schwester, die sein Leben beseligen könnte. Der Mörder, der den Genuß des Lebens freventlich dem Bruder geraubt, darf nicht glücklich sein, während jener ungerochen im Grabe

*) Körner theilt diese Rede dem Führer des zweiten Chores zu. Nach der hamburger Handschrift sprechen darauf alle Ritter, den letzten Vers sonderbar umkehrend: „Dir bleibt dein Sohn und er erwählt das Leben."

liegt; das widerspräche Gottes ewiger Gerechtigkeit.*) Hat er ja jetzt noch das Glück genossen, sich der innigen Liebe der Mutter und Schwester zu erfreuen, welche selbst den Widerwillen gegen den Mörder des Sohnes und Bruders überwunden. Und so thut er entschlossen den letzten Schritt, er sühnt den Mord trotz Mutter und Schwester durch freiwilligen Tod. Hier erhalten wir die letzte ergreifende Gruppe, den Bruder todt vor den Füßen Beatricens hingesunken, während diese ohnmächtig im Arm der erstarrten Mutter ruht. Der Chor aber, den der unerwartete Wechsel erschüttert hat**), spricht nach einer Pause zum Schlusse, wie sehr er auch den Tod Don Cesars bedauert***), die sittliche Anerkennung aus, daß er die Sühne der Schuld dem Leben vorgezogen, was er in einem allgemeinen Satze thut, da eine persönliche Billigung der schauerlichen That störend wirken würde. So schließt das Stück, wie viele Dramen des Sophokles und des Euripides, mit einer sittlichen Betrachtung des Chores.

*) Den er den allgerechten Lenker unserer Tage nennt, wie II, 5, 256 den Lenker meines Lebens.

**) Nach der spätern Anordnung etwas auffallend Cajetan allein. Die hamburger Handschrift bemerkt am Schlusse noch, daß alle Ritter unbeweglich auf der Szene stehen.

***) Statt erschüttert haben die Handschriften erschrocken.



Inhaltsverzeichniß.





